



---

# **BACHELORARBEIT**

---

Herr  
**Lucas Pretzel**

**Die Plansequenz als  
dramaturgisches Mittel  
in Sebastian Schippers  
„Victoria“**

**2016**

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Die Plansequenz als dramaturgisches Mittel in Sebastian Schippers „Victoria“**

Autor:  
**Herr Lucas Pretzel**

Studiengang:  
**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:  
**FF13wK3-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

Zweitprüfer:  
**Christian Maintz, M.A.**

Einreichung:  
Hamburg, 07.06.2016

# **BACHELOR THESIS**

---

## **The long take as a dramaturgical means in Sebastian Schipper's "Victoria"**

author:

**Mr. Lucas Pretzel**

course of studies:

**Film and TV**

seminar group:

**FF13wK3-B**

first examiner:

**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

second examiner:

**Christian Maintz, M.A.**

submission:

Hamburg, 07.06.2016

---

## **Bibliografische Angaben**

Pretzel, Lucas:

### **Die Plansequenz als dramaturgisches Mittel in Sebastian Schippers „Victoria“**

The long take as a dramaturgical means in Sebastian Schipper's "Victoria"

62 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2016

## **Abstract**

Intention der Arbeit ist es, den Film *Victoria* von Sebastian Schipper und die Plansequenz als außergewöhnliches Gestaltungsmittel des Films zu untersuchen. Im Fokus des Forschungsinteresses steht dabei die Frage, inwiefern die Plansequenz dem Film als dramaturgisches Mittel dient. Anhand einer ausführlichen Filmanalyse, deren Hauptaugenmerk auf den Gestaltungsmitteln liegt, und der Betrachtung der Entwicklung von Plansequenz-Filmen anhand von Filmbeispielen, soll das Zusammenspiel von Dramaturgie und Gestaltungsmitteln bewertet werden. Die Arbeit zeigt, dass die Plansequenz grundsätzlich als Mittel der Realität, Kontinuität und Authentizität eingesetzt wird und sich für den Film *Victoria* als wichtigstes Merkmal herausstellt.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis .....</b>	<b>V</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis .....</b>	<b>VI</b>
<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>VII</b>
<b>1 Einleitung.....</b>	<b>1</b>
<b>2 Analyse des Films <i>Victoria</i>.....</b>	<b>3</b>
2.1 Handlungsablauf.....	3
2.2 Handlungsanalyse .....	5
2.3 Visuelle Gestaltung.....	8
2.4 Musik und Ton .....	14
2.5 Figuren.....	16
2.6 Genre .....	20
2.7 Interpretation.....	24
2.7.1 Literatur- und filmhistorische Interpretation .....	24
2.7.2 Biografische Interpretation .....	25
2.7.3 Soziologische Interpretation .....	26
<b>3 Technische und gestalterische Entwicklung von Plansequenz-Filmen .....</b>	<b>27</b>
3.1 Geschichtliche Entwicklung von Plansequenz-Filmen.....	28
3.2 Beispiele für Plansequenz-Filme .....	31
3.2.1 Alfred Hitchcocks <i>Cocktail für eine Leiche</i> (1948).....	31
3.2.2 Josh Beckers <i>Running Time</i> (1997) .....	33
3.2.3 Alexander Sokurovs <i>Russian Ark</i> (2002) .....	35
3.2.4 Alejandro González Iñárritus <i>Birdman</i> (2014) .....	37
3.3 Gewünschte Wirkung auf den Zuschauer.....	39
<b>4 Die Plansequenz als dramaturgisches Mittel in <i>Victoria</i>.....</b>	<b>41</b>
4.1 Technische und gestalterische Realisierung .....	43
4.2 Risiken bei der Produktion .....	45
<b>5 Fazit.....</b>	<b>48</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>VIII</b>
<b>Anlagen .....</b>	<b>XII</b>
<b>Eigenständigkeitserklärung .....</b>	<b>XIV</b>

---

## Abkürzungsverzeichnis

DE	Deutschland
DK	Dänemark
FR	Frankreich
R	Regie
RU	Russland
TC	Timecode, dt. Zeitstempel
UK	Vereinigtes Königreich
US	Vereinigte Staaten von Amerika

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Victoria (2015) – Gruppe, Halbnah - Standbild TC: 00:19:37 .....	10
Abbildung 2: Victoria (2015) - Halbtotale - Standbild TC: 00:35:01 .....	11
Abbildung 3: Victoria (2015) - Groß - Standbild TC: 02:10:39 .....	11
Abbildung 4: Victoria (2015) - Nacht - Standbild TC: 00:08:46 .....	12
Abbildung 5: Victoria (2015) - Dämmerung - Standbild TC: 01:19:33 .....	13
Abbildung 6: Victoria (2015) - Tag - Standbild TC: 02:13:44 .....	13
Abbildung 7: Dreharbeiten zu "Cocktail für eine Leiche" .....	33
Abbildung 8: Festplattenrecorder mit Akku bei den Dreharbeiten zu "Russian Ark" ....	36
Abbildung 9: Dreharbeiten zu Birdman (2015) - v.l.n.r. Hauptdarsteller Michael Keaton, Steadicam-Operator Chris Haarhoff, Regisseur Alejandro González Iñárritu und Kameramann Emmanuel Lubezki .....	39
Abbildung 10: Drehfertige Kamera für "Victoria" .....	43
Abbildung 11: Skizze des Weges, den die Protagonisten in "Victoria" beschreiten .....	44

# 1 Einleitung

Spielfilme zeichnen sich oft durch eine besondere Geschichte oder durch eine außergewöhnliche Bildgestaltung mit besonderen Gestaltungsmitteln aus. Die Plansequenz kommt als Gestaltungsmittel, betrachtet man die große Masse weltweit produzierter Filme, eher selten zum Einsatz. Sie kann daher durchaus als Besonderheit angesehen werden, wenn sie in einem Film Verwendung findet. Deutlich seltener sind ganze Filme mit nur einer Einstellung, sogenannte Plansequenz-Filme. Dennoch können in der heutigen Zeit vermutlich viele Kinobesucher mindestens einen aktuellen oder historischen Plansequenz-Film benennen, auch wenn diese einen Film für Gewöhnlich nicht ausschließlich aufgrund der Gestaltungsmittel besuchen. Die Plansequenz erfreut sich durch den digitalen Wandel innerhalb der Filmbranche steigender Beliebtheit.

Plansequenzen existieren in unterschiedlichen Längen und Arten und werden seit Jahrzehnten verändert und weiterentwickelt. Bekannte Beispiele sind hier die Anfangssequenz von *Good Fellas* (R: Martin Scorsese, US 1990), die bis dahin längste zusammenhängende Sequenz mittels *Steadicam*<sup>1</sup>, die mehreren langen Takes in *Children of Men* (R: Alfonso Cuarón, US/UK 2006) oder die Anfangssequenz im aktuellen James Bond-Film *Spectre* (R: Sam Mendes, UK 2015). Auch in Musikvideos finden sie aus ästhetischen Gründen (und weil ein Musikvideo in der Regel eine kürzere Laufzeit haben) immer häufiger Verwendung. Plansequenz-Filme hingegen stellen eine Besonderheit dar, weil sie tatsächlich oder scheinbar (durch versteckte Schnitte) in einer einzigen Einstellung gedreht wurden. Die Plansequenz wird dabei eingesetzt, um ein besonderes Gefühl von Realität und Kontinuität zu erzeugen, dessen Wirkung den Zuschauer stark in den Film „hineinzieht“. Regisseur Alfred Hitchcock experimentierte schon in den 1940er Jahren mit diesem Gestaltungsmittel. Mit der Entwicklung digitaler Kameras und der Konsequenz, dass längere Sequenzen am Stück aufgezeichnet werden können, kam in den vergangenen Jahren ein neuer Trend auf.

*Victoria* gehört zu zusammen mit *Birdman* zu den jüngsten Vertretern der Plansequenz-Filme. Regisseur Sebastian Schipper erzählt in *Victoria*, innerhalb von etwa zweieinhalb Stunden, das Zusammentreffen einer jungen Spanierin mit vier Berliner Jungen nach einem Clubbesuch, die im Laufe des Films einiges erleben. Dabei wurde der aktuelle Stand der Technik verwendet, um einen authentischen Plansequenz-Film zu erstellen.

---

<sup>1</sup> Halterungssystem für Kameras, das durch Gelenke und Federn die Kamera stabilisiert, während sich der Kameramann frei bewegen kann.



Die vorliegende Arbeit widmet sich der Frage, inwieweit die Plansequenz die Dramaturgie in *Victoria* unterstützt. Als Erstes wird dafür der Film in seiner gesamten Dramaturgie betrachtet, indem Handlung, Erzählweise, visuelle Gestaltung, Musik und Ton, Figuren und Genre im Einzelnen analysiert werden. Dieses Kapitel dient ferner als Argumentationsgrundlage der abstrahierenden Kapitel, da die Plansequenz sowohl Element der Erzählweise, als auch visuelles Gestaltungsmittel ist. Um zur Fragestellung zu gelangen, wird im Anschluss auf die geschichtliche und technische Entwicklung von Plansequenz-Filmen anhand von verschiedenen Filmbeispielen eingegangen und die erwünschte Wirkung auf den Zuschauer thematisiert. Damit soll ein Überblick geschaffen werden, wie Plansequenzen zur Erzeugung einer besonderen Dramaturgie eingesetzt werden und wurden. Auf Grundlage des Erkenntnisgewinns aus den vorangegangenen Kapiteln befasst sich die Arbeit abschließend mit der Fragestellung, wie Regisseur Sebastian Schipper und Kameramann Sturla Brandth Grøvlen bei der Produktion von *Victoria* vorgegangen sind und wie sie die Plansequenz als Gestaltungsmittel einsetzen, um die Dramaturgie der Erzählung auf die Bildebene zu übertragen.

## 2 Analyse des Films *Victoria*

Der erste Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse des Films *Victoria*, der 2015 unter der Regie von Sebastian Schipper in die deutschen Kinos kam. Die Vorgehensweise orientiert sich hier an einer fünfteiligen Analyse, in der Handlung, Stilmittel, Figuren, Genre und Kontext analysiert werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf das Zusammenspiel von Erzählform, Kamera und Figuren gerichtet, da die Kamera mit ihrem Stil der Plansequenz und ihrer extremen Subjektivität zu einem unsichtbaren Mitglied der Figurengruppe wird, die Handlung mit vorantreibt und sich für *Victoria* als Alleinstellungsmerkmal erweist. Die restlichen Unterkapitel dienen als zusätzliche Grundlage, um ein besseres Verständnis für die in *Victoria* vorherrschende Dramaturgie zu erlangen.

### 2.1 Handlungsablauf

Während eines nächtlichen Clubbesuches in Berlin, trifft Victoria, eine junge Spanierin, auf vier junge Männer, die sich als „Sonne“, „Boxer“, „Blinker“ und „Fuß“ vorstellen. Victoria verständigt sich mit den neuen Bekanntschaften auf Englisch, da sie erst drei Monate in Berlin lebt. Eigentlich möchte sie nach Hause, weil es schon vier Uhr morgens ist, aber die Jungen laden sie auf eine Spritztour mit Sonnes Auto ein. Es stellt sich heraus, dass ihm das Auto gar nicht gehört. Erwischt vom eigentlichen Besitzer, ziehen die Fünf weiter und lernen sich besser kennen. Sonne erklärt Victoria, dass die vier Jungen „echte Berliner“ seien und sie Victoria ihre Lieblingsorte zeigen wollen. In einem *Späti*<sup>2</sup>, unweit vom Club entfernt, erbeuten Victoria und Sonne ein paar Flaschen Bier für alle. Dies gestaltet sich sehr einfach, weil der Besitzer hinter dem Tresen eingeschlafen ist. Da sich der Alkoholpegel bei allen Beteiligten offenbar im gehobenen Zustand befindet, legen sich Blinker und Boxer auf der Straße mit zwei Hooligans an. Der Streit kann allerdings schnell geschlichtet werden. Die Truppe zieht weiter und klettert auf das Dach eines Wohnhauses, welches ein regelmäßiger Treffpunkt der Jungen ist. Hier erzählen sie Victoria mehr über sich und ihre Vergangenheit, während sie einen Joint rauchen. Von Boxer erfährt man zum Beispiel, dass er im Gefängnis war. Victoria entdeckt vom Dach aus ihren Arbeitsplatz, ein Café, und erinnert sich, dass sie dieses um sieben Uhr aufschließen muss. Sonne bietet ihr an, sie dorthin zu begleiten. Also verabschiedet sie sich von Fuß, Blinker und Boxer und die beiden steigen die Leiter zum Dach wieder herunter. Beim Café angekommen, lädt Victoria Sonne auf einen Kaffee ein, damit sie

---

<sup>2</sup> Kurzform für „Spätkauf“, eine Art Kiosk mit durchgehenden Öffnungszeiten, die häufig in Berlin und anderen Großstädten zu finden sind.

noch Zeit miteinander verbringen können. Sonne geht der Einladung nach. Im Café entdeckt Sonne ein Klavier und gaukelt Victoria vor, ein guter Pianist zu sein. Victoria spielt daraufhin einen der Mephisto-Walzer von Franz Liszt, ein sehr anspruchsvolles Klavierstück. Sonne ist tief beeindruckt. Victoria vertraut ihm an, dass sie ihr ganzes Leben für den Traum geopfert hat Konzertpianistin zu werden, jeden Tag die maximal mögliche Zeit geübt und daher auch nie Zeit für Freunde gehabt hat. Vor kurzem habe sie erfahren, dass sie nicht gut genug sei und sie ihr Klavierstudium aufgeben solle.

Das Gespräch der beiden wird unterbrochen, als Boxer, Blinker und Fuß vor dem Café stehen. Sonne soll mit ihnen mitkommen, weil Boxer einer Knastbekanntschaft noch einen Gefallen schuldet. Da Fuß allerdings so stark alkoholisiert ist, dass er nicht mehr handlungsfähig ist, aber vier Personen für die Aktion gebraucht werden, überzeugt Sonne Victoria als viertes Mitglied einzuspringen. Alle fahren zusammen mit einem Auto, das Boxer kurzgeschlossen hat, in eine Tiefgarage. Hier wartet der die Knastbekanntschaft Andi, offenbar ein Gangsterboss, bereits auf sie. Es stellt sich heraus, dass die Gruppe eine Bank überfallen und Victoria als Fahrerin agieren soll. In der Tiefgarage üben sie den Überfall anhand eines mit Kreide gemalten Grundrisses der Bank. Sie werden von Andi aufgefordert, Tilidin und Kokain als Aufputzmittel einzunehmen. Auf dem Weg zur Bank bekommt Blinker aufgrund der genommenen Mittel einen Anfall, sodass sie kurz anhalten müssen. Blinker kommt allerdings schnell wieder auf die Beine. Bei der Bank angekommen, stürmen die drei Jungen die Bank, Victoria bleibt im Auto. Als der Motor ausgeht verfällt sie in Panik. Boxer kann das Auto allerdings rechtzeitig wieder starten und der Bande gelingt die Flucht. Sie stellen das Auto in einer Seitenstraße ab und gehen in den Club, in dem sie sich kennengelernt haben, ausgiebig feiern, bis sie von den Türstehern herausgeschmissen werden. Als sie bemerken, dass sie Fuß im Kofferraum vergessen haben, wollen sie zum Auto zurückkehren. Dieses ist allerdings schon von der Polizei entdeckt worden. Die Vier flüchten hastig und werden dabei von den Beamten bemerkt.

Sie flüchten zu Fuß in den Innenhof einer Wohnsiedlung. Hier kommt es zu einem Schusswechsel, bei der Boxer und Blinker angeschossen werden und ihren Verletzungen erliegen. Sonne und Victoria fliehen in die nahegelegene Wohnung eines jungen, fremden Pärchens. Sie kleiden sich mit deren Kleidungsstücken ein und nehmen das Baby des Paares mit, um unerkannt aus dem Wohnhaus zu gelangen, das mittlerweile durch viele Polizisten umstellt ist. Wie Victoria der Mutter versprochen hat, geben sie den Säugling in einem Laden auf der gegenüberliegenden Straßenseite ab. Die beiden rufen sich ein Taxi, um vom Ort des Geschehens zu verschwinden. Der Taxifahrer bringt sie zum nahegelegenen Hotel *Westin Grand*. Victoria kann an der Rezeption ein Zimmer organisieren, obwohl beide keine Ausweisdokumente bei sich haben. Im Hotelzimmer bemerkt Victoria, dass auch Sonne angeschossen wurde und zu verbluten droht. Sie ruft

einen Krankenwagen, der allerdings nicht rechtzeitig ankommt, sodass Sonne im Hotelbett stirbt. Victoria bricht in Tränen aus. Sie befolgt Sonnes Rat, den er ihr kurz vor seinem Tod gegeben hatte: Da niemand in Berlin sie kennt, soll sie das Geld nehmen und verschwinden. Victoria kann sich beruhigen und verlässt mit dem erbeuteten Geld unerkannt das Hotel.

## 2.2 Handlungsanalyse

Victoria lernt vor einem Club vier junge Männer kennen und freundet sich mit ihnen an. Sie wird von ihnen überredet, FahrerIn für einen Banküberfall zu sein. Nach dem erfolgreichen Überfall werden bei der Verfolgung durch die Polizei alle Jungen erschossen, nur Victoria kommt unerkannt mit der Beute davon.

Die Geschichte spielt in Berlin, die Handlungsorte liegen nah beieinander, weshalb sie nur in einem sehr begrenzten Umfeld wechseln. Die Figuren erreichen alle Orte zu Fuß oder durch kurze Autofahrten. Die Handlung spielt morgens, etwa zwischen 4:00 Uhr und 6:30 Uhr. Durch den Satz „It’s only four o’clock!“<sup>3</sup>, den Sonne äußert, kombiniert mit der durchgehenden Plansequenz und der Filmlaufzeit von 140 Minuten, lässt sich diese Zeitspanne also relativ genau festlegen. Ebenso ist dies Grundlage für die Erkenntnis, dass in diesem Film eine Zeitdeckung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit herrscht: Die Erzählung erfolgt chronologisch, alles läuft in Echtzeit ab. Es werden außerdem keine Ereignisse ausgelassen, somit ist hier eine lückenlose Kontinuität festzustellen. Diese Wahrnehmung der Zeit wird durch die Farbe des Himmels unterstützt, der anfangs noch dunkel ist, im Laufe des Films bläulich dämmt und am Ende schließlich hell ist. Zudem werden keine Ellipsen<sup>4</sup> angewendet, was die Zeitdeckung noch eindeutiger wirken lässt.

Der Erzähler in *Victoria* ist als Person nicht fassbar, dennoch tritt er sehr personell und subjektiv auf. Er ist Teil der filmischen Wirklichkeit, weiß nichts über die Vorgeschichte der Figuren und erlebt die Nacht gleichgestellt mit den Figuren. Ein bestimmtes Interesse

---

<sup>3</sup> *Victoria*. Regie: Sebastian Schipper. DE 2015: Senator Film Verleih. TC: 00:12:26-00:12:28

<sup>4</sup> Gemeint ist hier das bewusste Erzählen von Autofahrten, Momenten der Stille und Schauplatzwechseln. Diese werden in vielen Filmen ausgelassen, da sie für das Verständnis des Films nicht wichtig sind. Das Stilmittel der Ellipse (dt. „Auslassung“) kommt aus der Rhetorik, findet aber in beinahe jedem Film Verwendung, um Dynamik zu erzeugen.

ist nicht erkennbar, er folgt den Protagonisten allerdings „als unsichtbares sechstes Mitglied der Gruppe [...], er ist der subjektive Vermittler einer kollektiven Erfahrung.“<sup>5</sup> Der Zuschauer wird auf extreme Art und Weise in die Geschehnisse verwickelt. Dabei taucht er allerdings nicht *vollkommen* subjektiv in die Sichtweise einer einzelnen handelnden Figur ein, vielmehr wird das Geschehen aus nächster Nähe beobachtet. Die Rolle der Reflektorfigur<sup>6</sup> kann hier in erster Linie Victoria zugeschrieben werden, von ihr erfährt der Zuschauer durch Mimik und Dialoge die Emotionen, die gerade vorherrschen. Abhängig von der Szene wird die Reflektorfigur aber auch von Sonne oder den anderen Jungen kurzzeitig eingenommen. Die subjektive Perspektive und Nähe wird durch den Einsatz der Handkamera erzeugt. Die Handkamera suggeriert einen dokumentarischen Eindruck, was dem Zuschauer das Gefühl von „das passiert wirklich“ und „du bist dabei“ gibt.<sup>7</sup> Die Kamera bewegt sich auf Augenhöhe, umfährt die Personen und erkundet „zwischen Halbtotale und Close-ups die Gruppendynamik zwischen Sonne, seinen Kumpels und Victoria.“<sup>8</sup>

Alfred Hitchcock soll angeblich gesagt haben, dass drei Dinge für einen guten Film gebraucht würden: 1. Ein gutes Drehbuch, 2. Ein gutes Drehbuch und 3. Ein gutes Drehbuch. Nach diesem Grundsatz soll das Verständnis eines Werkes also beim Drehbuch beginnen.<sup>9</sup> Außerdem kann von der Annahme ausgegangen werden, dass im Drehbuch die Dramaturgie eines Films bestimmt wird. Bei *Victoria* besteht die Besonderheit, dass dieser Film mit lediglich zwölf Drehbuchseiten auskam.<sup>10</sup> Dennoch fehlt es *Victoria* nicht an Dramaturgie, weil das dramaturgische Defizit im Drehbuch (in Anbetracht der Länge, nicht des Inhaltes) durch die Gestaltungsmittel ausgeglichen wird.

In *Victoria* ist lediglich ein Handlungsstrang vorhanden. Dieser beginnt im Grunde genommen erst nach etwa 40 Minuten im Café, die vorherigen Ereignisse dienen der Exposition, also der Etablierung der Personen, Verhältnissen und Orten. Hier lässt sich

---

<sup>5</sup> Busche, Andreas. *Victoria*. 04. Juni 2015. Zugriff am 19. April 2016. <http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1506/kf1506-victoria-film/>.

<sup>6</sup> Bei einer personalen Erzählsituation, wie sie in *Victoria* vorzufinden ist, blickt der Zuschauer gewissermaßen mit den Augen der Reflektorfigur auf die Charaktere und das Geschehen

<sup>7</sup> Vgl. Brown, Blain. 2012. *Cinematography : theory and practice : image making for cinematographers and directors*. second edition. Waltham, Massachusetts: Focal Press. S. 216

<sup>8</sup> Busche, 2015, S. 4

<sup>9</sup> Vgl. Munaretto, Stefan. 2012. *Wie analysiere ich einen Film? Ein Arbeitsbuch zur Filmanalyse: Struktur - Genre - Kontext*. 3. Auflage. Hollfeld: C. Bange Verlag. S. 6

<sup>10</sup> Vgl. Pilarczyk, Hannah. *Eine-Einstellung-Film "Victoria": "Der Film war wie eine Droge"*. 10. Juni 2015. Zugriff am 19. April 2016. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/victoria-interview-mit-sebastian-schipper-und-laia-costa-a-1037745.html>.

auch der Beginn einer geschlossenen Erzählform markieren: Victoria muss die Entscheidung treffen, ob sie den Jungen als Fahrerin dient. Da sie diese Aufgabe letztendlich – trotz Verluste – meistert und mit dem geklauten Geld verschwindet, kann der Handlungsstrang als abgeschlossen angesehen werden. Spannung wird durch viele Momente erzeugt, in denen für den Zuschauer, durch bestimmte Situationen oder Gestaltungsmittel, das Bedürfnis erweckt wird, aus dem Film auszubrechen und davonzulaufen. Dies ist jedoch durch die subjektive Plansequenz-Kamera, die vor allem in diesen Momenten unablässig an den Gesichtern der Darsteller „klebt“, nicht möglich.

Christian Witte schreibt in einer Kritik zu *Victoria*: „Hier wirkt keine dramaturgische Richtung, sondern die Neugierde des Alltags und der Kommunikation im für uns nachvollziehbaren Sozialverhalten des Nachtlebens.“<sup>11</sup> Dennoch ist eine dramaturgische Struktur erkennbar und die Spannungsphasen lassen sich definieren. Beachtet man das 3-Akte-Modell der Filmdramaturgie, einschließlich der Wendepunkte, lässt sich *Victoria* zumindest partiell darauf projizieren. Der einleitende erste Akt ist das Kennenlernen von Victoria und den vier Jungen. Hier stellen sich die Figuren gegenseitig vor und der Zuschauer wird mit dem Mittel der Plansequenz und der vorherrschenden Stimmung vertraut gemacht. Den ersten Wendepunkt und somit den Übergang zum zweiten Akt bildet das Einverständnis Victorias, den Jungen zu folgen und nicht nach Hause zu fahren. Sie wird hier aus ihrer Routine geworfen. An diesem Punkt findet ebenfalls die Problemfaltung statt: Durch die neuen Bekanntschaften wird die sonst brave Victoria zu einer Straftat verleitet. Außerdem musste sie vor einiger Zeit ihren Traum, erfolgreiche Pianistin zu werden, aufgeben. Aufgrund dieser *backstory wound*<sup>12</sup> will sie vermutlich versuchen, zukünftige Herausforderungen zu meistern, weshalb sie den Jungen zusagt und hilft.

Den Mittelpunkt (der die reale zeitliche Mitte nur knapp verfehlt)<sup>13</sup> der Geschichte verkörpert der Gangsterboss Andi. Er zwingt die Gruppe zum Banküberfall, die dadurch einen Rückschlag erleidet, weil sie Victoria nach dem Treffen wieder zurück in das Café bringen wollten. Die Gruppe hat keine andere Wahl, als den Banküberfall durchzuführen. Im zweiten Akt sind die Steigerungspunkte der Handlung erkennbar: Phasen von Spannung sind beispielsweise die Situation in der Tiefgarage, das „Absaufen“ des Automotors

---

<sup>11</sup> Witte, Christian. *Kritik: Victoria*. 11. März 2015. Zugriff am 20. April 2016.  
<http://www.cereality.net/kritik/victoria-034495>.

<sup>12</sup> Sonderfall der *backstory* (dt. Hintergrundgeschichte), bei dem psychische Verletzungen einer Hauptperson in der Vorgeschichte des Films als handlungsleitendes Element dienen.

<sup>13</sup> Die Gruppe fährt bei TC: 01:04:40 in die Tiefgarage, der genaue zeitliche Mittelpunkt läge bei TC: 01:10:00.

und das generell unruhige Verhalten der Protagonisten nach dem Überfall. Nach dem erfolgreichen Banküberfall kehrt die Gruppe zurück in den Club, um zu feiern. Hier erlebt der Zuschauer eine Phase der Verzögerung und kann, genauso wie die Figuren im Film, durchatmen, bevor es zum zweiten Wendepunkt kommt. Dieser wird erreicht, nachdem die Gruppe zurück zum Fluchtwagen eilt, dabei aber durch ihr auffälliges Verhalten von der Polizei entdeckt wird. Sie werden von Zivilpolizisten verfolgt und es kommt zu einer Schießerei, bei der Boxer und Blinker angeschossen werden. Durch den Tod von Sonne kurz vor dem Ende des Films, kommt es schließlich zur Katastrophe, die normalerweise ein Teil der klassischen Dramastruktur<sup>14</sup> und in der Filmdramaturgie nicht zwingend vorgesehen ist. Erst nach diesem Punkt wird das Ende erreicht und Victoria steht wieder an dem Punkt, an dem sie im ersten Akt begann: Alleine, ohne Freunde, in der Großstadt Berlin.

## 2.3 Visuelle Gestaltung

In diesem Kapitel werden Kameraperspektiven, Bild- und Farbkomposition sowie Lichtgestaltung und Montage untersucht, wobei die montage-typischen Parameter, aufgrund der nicht vorhandenen Schnitte, auf die Kameraarbeit übertragen werden. Die Inhalte dieses Kapitels haben einen hohen Stellenwert, da sie (wie bereits im vorangestellten Kapitel angedeutet) große Teile zur Dramaturgie und zur dramaturgischen Wirkung des Filmes beitragen. Für die exakt 133 Minuten lange Plansequenz, die die Besonderheit hinsichtlich der visuellen Gestaltung darstellt, ist der norwegische Kameramann Sturla Brandth Grøvlen verantwortlich. Seine Ausbildung absolvierte er erst an einer Kunstakademie in Norwegen und anschließend an der dänischen Filmschule. Bevor er für *Victoria* hinter der Kamera stand, drehte er eine Vielzahl von Kurzfilmen und das Drama *Um jeden Preis* (R: Anders Morgenthaler, DE/DK 2014) mit Kim Basinger in der Hauptrolle.<sup>15</sup>

Nicht nur als Aspekt der Erzählperspektive, sondern vor allem auch als Aspekt der Kameraarbeit, lässt sich das Gestaltungsmittel der Plansequenz betrachten. Sie erzeugt, gemeinsam mit dem durchgehenden, ausschließlichen Gebrauch der Handkamera, einen subjektiven, dokumentarischen Eindruck, der die Aufmerksamkeit des Zuschauers stark beansprucht. Außerdem zeigt die Kamera dem Zuschauer so die ungefilterten

---

<sup>14</sup> Vgl. Freytag, Gustav. 2003. *Die Technik des Dramas*. Erste Auflage der Neubearbeitung. Berlin: Autorenhaus Verlag. S. 95

<sup>15</sup> Vgl. Internet Movie Database. *Sturla Brandth Grøvlen*. 2016d. Zugriff am 22. April 2016. <http://www.imdb.com/name/nm3163889/>.

Emotionen der Figuren, Schnitte würden dagegen einen sprichwörtlichen Keil zwischen Zuschauer und Figuren treiben. Durch die Kameraarbeit wird die Aufmerksamkeit ausschließlich auf den Raum innerhalb des Bildrahmens gelenkt und der Zuschauer hat keinerlei Chance, seine Blicke schweifen zu lassen. Der Rahmen des Bildes ist dennoch fragil, da die Kamera immer wieder in verschiedene Richtungen schwenkt, um Figuren zu verfolgen. Zudem können die Figuren das Bild leichtfüßig verlassen und betreten. Die für den Zuschauer wichtige Handlung spielt immer im Bildrahmen. Trotzdem scheint die Kamera nur einen Ausschnitt einer viel größeren Wirklichkeit einzufangen, was für eine offene Form der *Mise en Scène*<sup>16</sup> spricht. Die Kamera befindet sich durchgehend in normalsichtiger Perspektive, also auf Augenhöhe. Einzige Ausnahme ist die Flucht vor der Polizei, bei der die Kamera für kurze Zeit eine untersichtige Position einnimmt. Dies suggeriert ein „Kopf einziehen“, was die Figuren zur gleichen Zeit tun.

Die Methode, Dinge bewusst darzustellen oder zu verbergen und dem Zuschauer bestimmte Gedankengänge selbst zu überlassen, nutzt Regisseur Schipper absichtlich, wie er anhand der Banküberfall-Szene erklärt:

„Wir wollten nicht mit in die Bank rennen. Durch die Probe [in der Tiefgarage] bekommen wir eine genaue Vorstellung davon, was in der Bank passiert. Das ist viel intensiver, als wenn es direkt gefilmt worden wäre. Es geht darum, dass der Zuschauer selbst die Lücke füllt, so dass der Film in ihm entsteht.“<sup>17</sup>

Es kommen besonders häufig halbnah bis große Einstellungen zum Einsatz, seltener auch halbtotale Einstellungen. Die Kamerabewegungen werden durch die Bewegungen der Figuren und deren Blicke motiviert. Sie folgt den Figuren, umkreist sie langsam oder schwenkt zwischen ihnen hin und her, wobei die Technik des *Schuss-Gegenschuss-Verfahrens*<sup>18</sup> simuliert wird. Beispiele für die Einstellungsgrößen und für den Bildausschnitt werden mit den Abbildungen 1-3 auf den folgenden Seiten angeführt.

---

<sup>16</sup> dt. *In-Szene-Setzen*, beschreibt die Inszenierung des Films, also die Schauspielführung, die Kameraeinstellungen, die Beleuchtung etc. Im Gegensatz zur Montage, die erst nach den Dreharbeiten einsetzt, auf die hin jedoch die Entscheidungen der Inszenierungen bereits getroffen werden. (Vgl. Rother, 1997, S. 200)

<sup>17</sup> García, José. *VICTORIA*. Kein Datum. Zugriff am 10. April 2016.

[http://www.textezumfilm.de/sub\\_detail.php?id=1511](http://www.textezumfilm.de/sub_detail.php?id=1511)

<sup>18</sup> Montagetechnik, besonders in Dialogsituationen gebräuchlich. Dabei werden die Darsteller während ihres Dialoges abwechselnd gezeigt, die Kamera bewegt sich nur auf einer Seite der Dialogachse.





Abbildung 1: Victoria (2015) – Gruppe, Halbnah - Standbild TC: 00:19:37

Bei diesen Schwenks wird auch die *180-Grad-Regel*<sup>19</sup> beachtet, sodass der Zuschauer dem Geschehen leicht folgen kann. Treibende Kraft sind die Protagonisten, die das Tempo vorgeben. Zum Ende des Films wird aber auch die Kamera selbst hektischer und übernimmt die Vorgabe des Tempos. Allgemein wirken die Bilder trotz Handkamera stabil, teilweise nehmen die Gesichter der Schauspieler das ganze Bild ein. Es gibt keine Einstellung, in der keine der Hauptfiguren zu sehen ist. Ohnehin ist zu beobachten, dass die Kamera dauerhaft der Hauptfigur Victoria folgt. Lediglich in drei Szenen entfernt sie sich von ihr: Das erste Mal in der Tiefgarage, während der Überfall geprobt wird. Das zweite Mal bleibt die Kamera auf den ums Überleben kämpfenden Sonne gerichtet, während Victoria versucht, ein Zimmer zu buchen. Am Schluss verharrt die Kamera auf der Straße vor dem Hotel, während Victoria in der Ferne verschwindet.

Auf der technischen Seite wird durch ein weitwinkliges Objektiv viel Raum und Tiefenwirkung erzeugt. Durch die Nähe der Kamera zu den Figuren kommt es häufiger zu Größenunterschieden und mehreren Schärfeebenen. Die Schärfentiefe wechselt entsprechend der Einstellungsgröße<sup>20</sup>, grundsätzlich ist sie aber im ganzen Film eher gering gehalten, wie in Abbildung 3 gut zu erkennen ist. Victoria wird in dieser Großaufnahme besonders vom Hintergrund freigestellt.

---

<sup>19</sup> Sobald die Kamera ein Geschehen filmt, entsteht eine Links-Rechts-Orientierung des Ereignisses, auch Handlungsachse genannt. Solange die Kamera auf der gleichen Seite der Achse bleibt, erfolgen Bewegungen in der gleichen Richtung. Würde die Kamera über diese Achse springen, käme es zu Irritationen.

<sup>20</sup> Je näher ein Objekt der Linse ist, desto unschärfer wirkt in der Regel der Hintergrund. Deswegen ist bei totalen Einstellungen das gesamte Bild eher scharf, bei nahen und großen Einstellung ist die Unschärfe im Hintergrund jedoch stark zu erkennen.



Abbildung 2: Victoria (2015) - Halbtotal - Standbild TC: 00:35:01



Abbildung 3: Victoria (2015) - Groß - Standbild TC: 02:10:39

Grøvlen nutzt in diesem Film, ebenfalls als Mittel der Realitätsdarstellung, langsame Schärfeverlagerungen als Gestaltungsmittel, wodurch das Bild des Öfteren unscharf wirkt. Ausgestrahlt wird der Film, widersprüchlich zu den dokumentarisch wirkenden Kamerabildern, im *Cinemascope*<sup>21</sup>-Format. Dieses bringt kleine Elemente der Fiktionalität zurück, die durch die dokumentarische und realistische Erzählweise beinahe nicht mehr vorhanden waren. Die 22 nicht weit voneinander entfernten Drehorte, die die Figuren im Laufe des Films besuchen, sind zum Inhalt passend ausgewählt und unterstreichen die jeweiligen Gefühle und Themen. Beispielsweise suggeriert das Dach ein Gefühl der Freiheit, das Café wird durch das warme Licht zum Wohlfühlort. Die Tiefgarage und das Fluchtfahrzeug erzeugen durch niedrige Decken ein beklemmendes Gefühl. Die wechselnden Drehorte stehen stellvertretend für Szenenwechsel, die eigentlich durch Schnitte erzeugt würden. In *Victoria* werden sie durch Türen, Treppen, Autofahrten und

---

<sup>21</sup> Anfangs Synonym des *anamorphotischen Verfahren*, heute hauptsächlich Bezeichnung für das Bildseitenverhältnis von 2,35:1.

Laufwege voneinander abgegrenzt. Stark erkennbar sind diese Einschnitte vor allem aber durch Lichtwechsel von warmen zu kalten Tönen oder umgekehrt.

Das Licht ist vorwiegend im *Low-Key-Stil*<sup>22</sup> gehalten. Genau gesetztes Führungs- oder Fülllicht gibt es selten, es wird häufig mit bereits vorhandenen, echten Lichtquellen, wie Straßenlaternen oder Wandlampen, gearbeitet. Das Licht ist eher weich, was durch einen *Black Pro-Mist-Filter*<sup>23</sup> vor der Kameralinse zusätzlich verstärkt wurde.<sup>24</sup> In den Außenszenen kommt zusätzlich über Hauswände reflektiertes Licht zum Einsatz. „Wir brauchten die ganze Zeit 360-Grad-Sets, wir konnten also das Licht nicht setzen, wo wir wollten“<sup>25</sup>, beschreibt Kameramann Grøvlen das Lichtkonzept. Konturen und Schatten unterstützen den Low-Key-Stil, in manchen Situationen sind auch nur die Silhouetten der Figuren zu erkennen. In der nachfolgenden Abbildung ist gut das reflektierte Licht über die Hauswand im Hintergrund zu erkennen, außerdem gibt es nur ein orangefarbenes Führungslicht von vorne.



Abbildung 4: Victoria (2015) - Nacht - Standbild TC: 00:08:46

Grundsätzlich lässt sich der Stil als expressiv beschreiben, weil das Hauptaugenmerk offenbar weniger auf ein gut ausgeleuchtetes Bild, sondern eher auf den verschiedenen Farben und deren Unterscheidung liegt. Da der Film in der Morgendämmerung spielt,

---

<sup>22</sup> Es wird vom Low-Key-Stil gesprochen, wenn es kein dominierendes Führungslicht gibt und sich das Grundlicht auf wenige Lichtquellen verteilt. Zudem ist das Licht selektiv eingesetzt und geringe Aufhellung, dunkle Hintergründe und niedriges Helligkeitsniveau im Szenenraum bestimmen den visuellen Eindruck.

<sup>23</sup> Ein Black-Promist-Filter flacht Bildschärfe und -kontrast ab und erzeugt einen weichen Schein um Spitzlichter herum.

<sup>24</sup> Vgl. Gröner, Christoph. 2015. „Sturla Brandth Grøvlen: eine Einstellung, 144 Minuten – für Victoria gewann der DP in Berlin den Silbernen Bären.“ In: *Film & TV Kameramann*, Ausgabe vom 20. März. S. 30

<sup>25</sup> Gröner, 2015, S. 32

verändern sich im Verlauf die Lichtfarben. Die Nacht wird mit Gelb-, Orange- und Rottönen eher im warmen Spektrum gehalten (siehe dazu ebenfalls Abbildung 4). In der folgenden Abbildung ist zu erkennen, dass das Licht nach der Siegesfeier im Club allerdings zunehmend blauer wird und vereinzelt Grüntöne aufweist.



*Abbildung 5: Victoria (2015) - Dämmerung - Standbild TC: 01:19:33*

Während die erste Clubszene, mitten in der Nacht, in weißes Licht getaucht ist, ist die zweite Szene „deutlich blauer, um den Unterschied zwischen Tag und Nacht zu unterstützen.“<sup>26</sup> Der Wandel der Lichtfarben unterstützt zudem die Dramatik des Films, die blauere Farbe des Himmels kann der Zuschauer zum ersten Mal während der Autofahrt zur Tiefgarage, was den Anfang des deutlich dramatischeren, thrillerartigen zweiten Teil markiert, entdecken. Folgende Abbildung zeigt ergänzend den deutlichen Kontrast zwischen Nacht (In Abbildung 4) und Tag.



*Abbildung 6: Victoria (2015) - Tag - Standbild TC: 02:13:44*

---

<sup>26</sup> Gröner, 2015, S. 33

Grøvlen wählte das Licht also so, dass es dem Verlauf der Geschichte angemessen ist und die Dramaturgie durch bestimmte Farben und deren psychische Wirkung unterstützt. Zudem sorgt die Kamera für einen starken Realismus-Effekt und bildet auf der Bildebene die Basis für die dramaturgische Wirkung des Films.

## 2.4 Musik und Ton

Neben den unkonventionellen Techniken bei Schauspiel und Kamera, kann auch die Filmmusik als unkonventionell und besonders angesehen werden. Die Grundlage der Filmmusik in *Victoria* bilden in erster Linie Kompositionen des deutschen Pianisten und Komponisten Nils Frahm. Diese Stücke untermalen beinahe den gesamten Film. Ausnahmen sind die beiden Sequenzen im Nachtclub, in denen in diegetischer<sup>27</sup> Weise elektronische Tanzmusik zu hören ist. Diese Stücke stammen vom Musiker *DJ Koze* und der Elektropunk-Formation *Deichkind*. Eine weitere Szene mit diegetischer Musik ist die Zweisamkeit von Sonne und Victoria im Café, in der Victoria ihm einen der Mephisto-Walzer von Franz Liszt auf dem Klavier vorspielt. Diese Musik ergreift den Sonne für kurze Zeit sehr, da er so etwas noch nie zuvor gehört hat.<sup>28</sup>

Die Musik von Nils Frahm wird in extradiegetischer<sup>29</sup> Weise und unter Zuhilfenahme der *Mood-Technik*<sup>30</sup> eingesetzt. Sie bringt auf eine starke, atmosphärische Art die aktuellen Stimmungen und Emotionen der Hauptfiguren zum Ausdruck. Frahm setzt bei den Kompositionen auf wenige Instrumente. In den Stücken sind lediglich Klavier, Synthesizer, Cello, Violine und Gitarre zu hören. Die Musik verändert sich im Laufe des Films: Während der Szenen am Anfang, in denen die Gruppe auf dem Dach rumalbert, klingt die Musik fröhlich und das Klavier hat im Gegensatz zu den anderen Instrumenten einen höheren Stellenwert. Später, beispielsweise auf dem Weg zur Bank, sind fast ausschließlich tiefe, lange Streicher- und Synthesizerklänge zu hören. Vor allem in Situationen, in denen kein Wort gesprochen wird, nimmt die Musik eine Art Erzählerrolle ein. Sie spiegelt mit ihren Klängen die aktuellen Gefühle der Protagonisten wider. Somit erfährt der Zuschauer dauerhaft die Spannung, Angst oder Freude der Figuren.

---

<sup>27</sup> diegetischer Filmtone oder diegetische Filmmusik; wird von den Akteuren in der erzählten Welt selbst erzeugt und ist für sie selbst auch hörbar. Gegenteilig dazu steht extradiegetische Musik, die im *Score*- oder *Mood*-Verfahren in der Postproduktion eingefügt wird.

<sup>28</sup> Vgl. *Victoria*. R.: Sebastian Schipper. DE 2015. TC: 00:45:10-00:45:14

<sup>29</sup> Gegenteil der diegetischen Weise

<sup>30</sup> dt. Stimmung; relativ unabhängig von den Ereignissen im Bild werden die Stimmungen der Filmszenen und der Figuren durch diese Kompositionstechnik musikalisch unterstrichen.



So wie die Dialoge (siehe dazu Kapitel 2.5) ist auch die Filmmusik improvisiert und spontan entstanden. Frahm ließ dafür den Film im Tonstudio auf einem großen Bildschirm abspielen.<sup>31</sup> Er und die Gastmusiker sahen den Film zum ersten Mal und improvisierten mit ihren Instrumenten über die gesamte Länge des Films.<sup>32</sup> So wurden aus den Aufnahmen der Improvisationen die einzelnen Stücke entwickelt.<sup>33</sup> „Tatsächlich sind die Stücke also Momentaufnahmen, geführt von den Emotionen, die den Zuschauer im ersten Moment packen,“<sup>34</sup> beschreibt die Journalistin Viola Funk in einem Artikel zur Filmmusik von *Victoria* die so entstandenen Stücke.

Auch die Sprache und Dialoge tragen einen großen Teil zur Filmdramaturgie bei. Da es keinen Erzähler gibt und die Kamera zudem eine subjektive Rolle einnimmt, werden Taten und Entscheidungen der Figuren von ihnen selbst ausgesprochen. Andernfalls könnten für den Zuschauer manche dieser Entscheidungen nicht unbedingt nachvollziehbar sein. In *Victoria* wird viel gesprochen, wobei ein Teil der Dialoge keine Relevanz für den eigentlichen Ablauf des Films hat. Die Figuren witzeln herum oder stottern vor sich her, da sie im alkoholisiertem Zustand und in Verbindung mit einer Fremdsprache kommunizieren müssen. Die vier Jungen Sonne, Blinker, Boxer und Fuß sind in Berlin aufgewachsen und reden deshalb in einem typischen Berliner Dialekt. Ihre Ausdrucksweise kann der Jugendsprache zugeordnet werden, wobei ab und zu Schimpfworte fallen, die allerdings offenbar nicht abwertend gemeint sind. Da Victoria aus Spanien kommt und kaum Deutsch sprechen und verstehen kann, verständigt sie sich auf Englisch mit den vier Jungen. Die englische Sprache sprechen alle mit ländertypischem, starkem Akzent. Victoria ist in der englischen Sprache sicher, förmlich und kann komplette Sätze formulieren, da sie offenbar eine gute Bildung genossen hat. Gegenteilig dazu stottern die Jungen aufgrund ihres sozialen Hintergrundes (dieser wird im folgenden Kapitel erläutert) ihre Sätze vor sich hin und haben des Öfteren Wortfindungsschwierigkeiten.

Ebenso wie die Musik, lassen Dialoge und Geräusche den Film authentisch wirken, zu hören ist immer nur das unmittelbare Umfeld der Hauptfiguren. Durch den Gebrauch der Plansequenz fallen Schnitte weg, wozu es zu einer (für einen Spielfilm) ungewöhnlich hohen Zahl an ruhigen, fast stummen Passagen kommt. Diese unterstreichen ebenfalls

---

<sup>31</sup> Vgl. Frahm, Nils. *Music for the Motion Picture Victoria*. 2015. Zugriff am 16. April 2016.

<http://www.nilsfrahm.com/works/music-for-the-motion-picture-victoria/>.

<sup>32</sup> Vgl. Ebd.

<sup>33</sup> Vgl. Ebd.

<sup>34</sup> Funk, Viola. *Der Soundtrack von 'Victoria' ist mindestens so gut wie der Film selbst*. 30. Juni 2015. Zugriff am 16. April 2016. <https://thump.vice.com/de/article/der-soundtrack-von-victoria-ist-mindestens-so-gut-wie-der-film-selbst>.

die Authentizität und den Realismus des Films. Zudem werden sie an einigen Stellen bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt, um die Dramaturgie zu unterstützen. Der Ton folgt durchgängig dem Bild, größtenteils gibt es keine Widersprüche. Ausnahmen sind Stellen im Film, in denen der Originalton komplett ausgeblendet wird und nur die Musik zu hören ist. Hier werden Emotionen ausschließlich von Bild und Musik transportiert. Einziger Widerspruch in *Victoria* ist die zweite Sequenz im Club, in der die Gruppe nach dem Banküberfall ihren Sieg feiert. Die diegetische, elektronische Musik bricht plötzlich und abrupt ab und das ruhige Musikstück *Them* von Nils Frahm liegt über dem Bild. Dies ist besonders grotesk, da auf der Bildebene ausgiebig feiernde junge Leute zu sehen sind.

## 2.5 Figuren

*Victoria* kommt mit fünf zentralen Figuren aus, wobei die Figuren Victoria und Sonne als Protagonisten angesehen werden können, da sie fast in der gesamten Länge des Films zu sehen sind und als Reflektorfiguren für den Erzähler agieren. Nicht viel weniger Bildschirmzeit haben dabei die Figuren Boxer und Blinker, wobei diese durch die vielen Dialoge zwischen Victoria und Sonne auf der dramaturgischen Ebene in den Hintergrund gestellt werden. Nach hinten gestellt wird ebenfalls die Figur Fuß, der zwar ein festes Mitglied der Gruppe, aber nach etwa 40% Filmlaufzeit wegen Trunkenheit nicht mehr zurechnungsfähig ist und so von der Bildfläche verschwindet. Die Suche nach einer einzelnen Heldenfigur endet nicht eindeutig. Victoria ist nicht die alleinige Heldin des Films. Da ein Held jemand sei, der Angst hat, diese überwindet und sein Ziel erreicht, seien die vier Jungen gewiss Helden, bemerkt Darstellerin Laia Costa.<sup>35</sup> Victoria hingegen entwickelt diese Stärke erst im Verlauf des Films.<sup>36</sup> Im umgekehrten Fall gibt es unter diesen Darstellern keinen wirklichen *Antagonisten*<sup>37</sup>, als freundschaftliche Gruppe durchleben sie alle Ereignisse zusammen. Die einzige antagonistische Figur im Film ist der Gangsterboss Andi, für den die (restlichen) Vier den Banküberfall verüben müssen.

Die Authentizität und Natürlichkeit der Figuren wird durch die einfach gehaltenen Dialoge zum Ausdruck gebracht. Ungewöhnlich und durch die Stilistik der Plansequenz verursacht, ist die Ausgewogenheit von wichtigen und unwichtigen Informationen, die der Zuschauer erfährt. Vor allem die Sprache der Jungen ist authentisch: Berlinerisch, jung,

---

<sup>35</sup> Vgl. Pilarczyk 2015

<sup>36</sup> Vgl. Ebd.

<sup>37</sup> Gegenspieler der Hauptfigur(en)

angetrunken. Grund für die authentischen Dialoge ist, laut Regisseur Sebastian Schipper, dass „die Dialoge gemeinsam vor Ort geschrieben und währenddessen die Szenen immer wieder überarbeitet und neu arrangiert [wurden].“<sup>38</sup>

## Victoria

Victoria ist eine junge Frau aus Madrid. Wie bereits am Filmtitel erkennbar ist, ist sie die Protagonistin des Films. Sie ist vor drei Monaten aus Spanien nach Berlin gezogen um ihr altes Leben hinter sich zu lassen. Sie freut sich, als sie die vier „echten Berliner“, wie sie sich selbst vorstellen, kennenlernt. Früher hat sie jeden Tag für ihren Traum gekämpft und bis an die Schmerzgrenze das Klavierspielen geübt, wurde dann aber vom Musikonservatorium abgelehnt. Sie hat ihr altes Leben in der privilegierten Welt abgelegt, ist nach Berlin gezogen und arbeitet seitdem in einem Café.

Durch ihren ersten Auftritt direkt am Anfang des Films – sie tanzt alleine in einem Club und verständigt sich mit dem Barkeeper auf Englisch – wird ihr Hintergrund und das Setting schon grob definiert: Sie kommt aus einem anderen Land und ist offenbar allein in der Stadt. Sie legt die Außenseiterrolle jedoch schnell ab, als sie die vier Jungen kennenlernt. Victorias Charakter lässt sich schon innerhalb der ersten zehn Minuten gut beschreiben: Freundlich, extrovertiert, entschlossen. Ihre Figur ist dynamisch, da sie sich anfangs von den vier neuen Bekanntschaften mitreißen lässt, zum Ende hin Entscheidungen aber selbst trifft und handlungsbewusster wird. In ihr sind idealistische Grundzüge erkennbar: Wenn sie an etwas glaubt, dann bringt sie es auch zu Ende. Die Charakterisierung nimmt die Figur selbst vor, weil sie den Jungen und vor allem Sonne sowie dem Zuschauer immer mehr Details von sich preisgibt.

Gespielt wird Victoria von der Spanierin Laia Costa (\*1985 in Barcelona<sup>39</sup>). Sie selber sei, bevor die Proben anfangen, noch nie in Berlin gewesen.<sup>40</sup> Auch als Schauspielerin war sie in Deutschland bisher unbekannt.

---

<sup>38</sup> Pilarczyk, 2015

<sup>39</sup> Vgl. Internet Movie Database. *Laia Costa*. 2016b. Zugriff am 10. April 2016. <http://www.imdb.com/name/nm4663937/>.

<sup>40</sup> Vgl. García, kein Datum



## Sonne

Sonne, dessen echter Name, wie der der anderen Jungen, nicht bekannt ist, ist ein junger Mann aus Berlin. Er ist nach seinem Verständnis ein „echter Berliner“ und gibt sich als König der nächtlichen Straßen aus. Um Victoria zu beeindrucken, denkt er sich falsche Tatsachen aus, die jedoch relativ schnell von seinen Freunden oder von Victoria selbst enttarnt werden können. Seine Freunde Boxer, Blinker und Fuß kennt er von Geburt an.

Sonne scheint aufgrund seines Gesamteindrucks aus eher ärmlichen Verhältnissen zu kommen. „Bildung haben sie nicht viel mitbekommen, aber emotional intelligent sind die Jungs auf jeden Fall“<sup>41</sup>, charakterisiert Regisseur Sebastian Schipper die vier Berliner Jungen. Die Figur strahlt eine Mischung aus Albernheit, Charme und Bedrohlichkeit aus, wobei sie im Film keine besondere Entwicklung durchlebt. Lediglich die harte äußere Schale und das vorlaute Verhalten werden durch die Selbst- und Fremdcharakterisierung im Laufe des Films, vor allem in der Zweisamkeit mit Victoria, abgelegt.

Sonne wird vom 1989 geborenen Frederik Lau verkörpert, der, passend zur Rolle, gebürtiger Berliner ist.<sup>42</sup>

## Boxer

Einen Gegenpol zu den vorhergegangenen Figuren stellt Boxer da. Er hat einen kahl rasierten Kopf, trägt eine Trainingsjacke und hat eine *Hasenscharte*<sup>43</sup>, weshalb er unter einer Sprachstörung leidet. Da er einmal „einen Typen ziemlich schwer verletzt hat“<sup>44</sup>, saß er einige Zeit im Gefängnis. Boxer ist ein aggressiver und direkter Typ, weshalb er des Öfteren mit den anderen Jungen aus der Gruppe oder fremden Menschen aneinandergerät. Im Gefängnis wurde er unter den Schutz des Gangsterbosses Andi gestellt, weshalb Boxer diesem noch einen Gefallen schuldet. Schon nach kurzer Zeit möchte er die neue Bekanntschaft Victoria überzeugen, dass er kein schlechter Mensch sei. Er versucht also, seine Vergangenheit so gut wie möglich hinter sich zu lassen.

---

<sup>41</sup> García, kein Datum

<sup>42</sup> vgl. Internet Movie Database. *Frederik Lau*. 2016a. Zugriff am 11. April 2016.  
<http://www.imdb.com/name/nm1035643/>

<sup>43</sup> Umgangssprachlich für Lippen-Kiefer-Gaumenspalte, eine angeborene Fehlbildung, bei der sich Teile der Mundpartie nicht normal entwickeln.

<sup>44</sup> *Victoria*. R.: Sebastian Schipper. DE 2015. TC: 00:22:53-00:22:57

Auch diese Figur ist statisch, beim ersten Auftreten nimmt man sie direkt als aggressiven, harten Typen wahr. Zwar wird dieser äußere Eindruck durch die Charakterisierung durch sich und die anderen Jungen im Laufe des Films untergraben, jedoch entwickelt sich dieser Charakter nicht.

Boxer wird vom Theaterschauspieler Franz Rogowski (\*1986 in Freiburg im Breisgau<sup>45</sup>) gespielt, der als Schauspieler in der Filmbranche eher unbekannt ist.

### **Blinker**

Der Dritte der Gruppe ist Blinker, ein Berliner mit türkischem Migrationshintergrund und weltoffener Mentalität. Er nimmt das Leben nicht allzu ernst, macht sich gerne über die anderen Jungen lustig und ist, ebenfalls wie Boxer, sehr direkt im Umgang mit Fremden, dabei aber deutlich freundlicher. Früher hat der junge Mann mit Bart und langen schwarzen Haaren Motorroller von Pizzalieferdiensten geklaut, angeblich mit dem Vorwand, seine drei Freunde durchfüttern zu müssen. Blinker ist der beste Freund von Boxer. Diesen hat er drei Mal besucht, als er im Gefängnis saß. Durch seine ausgelassene Lebensart riskiert er allerdings auch Strafen zu erhalten.

Blinker nimmt eine Gefährten-Rolle ein. Er trägt nicht viel zum Ablauf der Handlung bei, allerdings sorgt er dafür, dass die Anderen ruhig, zielgerichtet und bei Laune bleiben. Sein Charakter bringt mit dem türkischen Temperament Abwechslung in die Gruppe und er zeigt indirekt noch einmal auf, dass die Jungen aus eher ärmlichen Verhältnissen kommen.<sup>46</sup> Durch seinen berlinerischen Dialekt fügt er sich trotzdem gut in die Gruppe ein.

Der Darsteller von Blinker ist der in Berlin geborene Film- und Theaterschauspieler Burak Yigit (\*1986<sup>47</sup>).

---

<sup>45</sup> Vgl. Thalia Theater. *Franz Rogowski*. 2016. Zugriff am 13. April 2016. <https://www.thalia-theater.de/de/spielplan/repertoire/franz-rogowski/>.

<sup>46</sup> Gemeint ist hier, dass die Jungen wahrscheinlich gemeinsam in einem „Problemviertel“ aufgewachsen sind, in denen oft viele Familien verschiedener Nationalitäten leben.

<sup>47</sup> Vgl. underplay. *Burak Yigit*. 2015. Zugriff am 13. April 2016. <http://underplay.de/portfolio/burak-yigit/>.

## Fuß

Fuß scheint der Jüngste der vier Jungen zu sein und ist eher zurückhaltend. Von ihm und den anderen wird behauptet, dass er an dem Tag, an dem der Film spielt, Geburtstag habe. Das scheint auch eine Erklärung für seinen bereits grenzwertig hohen Alkoholpegel zu sein. Dadurch verfällt er in einen kindhaften Zustand, er torkelt herum und ist immer etwas langsamer als die anderen, weshalb diese auf ihn aufpassen müssen. In den Augen von Sonne, Boxer und Blinker ist Fuß eine Berühmtheit, weil er mit elf Jahren einen LKW geklaut haben und auf der Autobahn nach Polen gefahren sein soll. Es soll sogar einen Zeitungsbericht darüber gegeben haben. Etwa 40 Minuten nach dem ersten Zusammentreffen mit Victoria übergibt sich Fuß auf den Boden des Cafés, in dem Victoria arbeitet. Er ist nicht mehr zurechnungsfähig, weshalb Victoria letztendlich als Fahrerin einspringt. Fuß wird im Kofferraum des Autos mitgenommen, ist aber im weiteren Verlauf des Films nicht mehr zu sehen.

Fuß ist eine eindimensionale Figur, ein Mitläufer-Charakter, der die anderen zudem, wie eine schwere Last, daran hindert, an ihr Ziel zu kommen. Seine Rolle ist ebenso schnell definiert, wie sie auch wieder von der Bildfläche verschwindet.

Der Darsteller von Fuß ist Max Mauff (\*1987 in Berlin<sup>48</sup>), der bereits in vielen verschiedenen nationalen und internationalen Produktionen wie *Bridge of Spies* (R: Steven Spielberg, US 2015), *Stromberg – Der Film* (R: Arne Feldhusen, DE 2014) oder *Die Welle* (R: Dennis Gansel, DE 2008) auf der Leinwand zu sehen war.<sup>49</sup>

## 2.6 Genre

*Victoria* lässt sich nicht ohne weitere Analyse einem einzigen Genre zuordnen. Dies mag einer der Gründe sein, warum der Film medialen Erfolg genoss und Gesprächsstoff lieferte. Thematisch handelt der Film von der Jugendkultur, strukturell weist er dramatische und thrillerartige Züge auf und anhand der visuellen Gestaltung sind Eigenschaften des Neorealismus zu erkennen. Wie sehr diese vagen Einordnungen zutreffen, soll in diesem Kapitel analysiert werden.

---

<sup>48</sup> Vgl. Internet Movie Database. *Max Mauff*. 2016c. Zugriff am 14. April 2016. <http://www.imdb.com/name/nm1090576/>.

<sup>49</sup> Vgl. Anja Joos Management. *Max Mauff*. 2016. Zugriff am 14. April 2016. <http://anjajoos-management.de/seiten/max-mauff.php>

Filmmacher beschäftigen sich seit den 1950er-Jahren mit der Jugendkultur als Thematik in Filmen. Die Filmkritikerin Esther Buss bezeichnet dieses Genre als „'Juvenile Delinquents'-Genre“<sup>50</sup> und bestätigt *Victoria* als Teil dessen:

„Damit steht ‚Victoria‘ in einer langen filmischen Tradition über unverstandene, orientierungslose Jugendliche ohne Zukunftsperspektive, die sich in Alkohol und Drogen flüchten, gegen Autoritäten rebellieren, durchs Leben driften, Mutproben begehen und überschüssige Energien entwickeln, die sie manchmal auch in Konflikt mit dem Gesetz bringen.“<sup>51</sup>

Buss nennt Filme wie ...*denn sie wissen nicht, was sie tun* (R: Nicholas Ray, US 1955), der sich als Stunde Null des Jugendfilms beschreiben lasse<sup>52</sup>, und *Die Halbstarken* (R: Georg Tressler, DE 1956), der sich stark an den US-amerikanischen Vorbildern orientiere. Da der Begriff *Juvenile Delinquents* in der Filmtheorie weniger gebräuchlich ist, lässt sich dieser durch den allgemeinen Terminus *Jugendfilm-Genre* ersetzen, welcher sich im weitesten Sinne mit den gleichen Themen befasst. Zusätzlich zum Inhalt weist die Erzähl- und Bauform von *Victoria* Parallelen zum Jugendfilm-Genre auf, da die „Authentizität, also die Behauptung von Wirklichkeitsnähe, [...] von zentraler Bedeutung [ist].“<sup>53</sup> Buss formuliert in ihrem Text weiter aus, dass sich manche Filme dem Realismus allerdings auch entgegenstellen. So wird als Beispiel *Bande de filles* (R: Céline Sciamma, FR 2014) genannt, dessen Beschreibung ebenfalls teilweise auf *Victoria* übertragbar (siehe Hervorhebungen) ist, die *ausschließliche* Einordnung von *Victoria* in das Jugendfilm-Genre allerdings auch entkräftet. Gemeinsamkeiten der beiden Filme sind durch den Verfasser hervorgehoben:

„Präzise Plansequenzen im Wechsel mit statischen Einstellungen, ein nuanciertes Farbkonzept und ein für den Jugendfilm eher untypisches Cinemascope-Format widersprechen den medial verbreiteten Bildern über Jugendliche in Problembezirken. Die Regisseurin stellt die Solidarität der Mädchen in den Vordergrund, ihr Zusammengehörigkeitsgefühl und die Schönheit ihrer Rituale und Posen.“<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Buss, Esther. *Ziellose Jugend: Das "Juvenile Delinquents"-Genre im Kino*. 04. Juni 2015. Zugriff am 24. April 2016. <http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1506/kf1506-victoria-jugendkultur-im-kino-art/>, dt. jugendliche Straftäter

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Vgl. Ebd.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Ebd., [Hervorhebungen durch den Verfasser]

Während sich die erste Hälfte des Films an den Konventionen dieses Genres orientiert und einen ungezwungenen Realismus an den Tag bringt, folgt der zweite Teil den Konventionen des Thrillers. Bereits in der Handlungsanalyse (Kapitel 2.2) wurde erörtert, dass *Victoria* grob der filmischen Drei-Akt-Struktur folgt, die auf die Struktur des Dramas aufbaut. Deshalb sollte auch die Einordnung in diese beiden Genres untersucht werden.

Thriller<sup>55</sup> ist eine äußerst allgemeine Bezeichnung für eine besondere Art von Spannungsfilmen, dessen Eigenschaften sich enorm zutreffend in *Victoria* wiederfinden. Ausgehend von der Definition des Thrillers im *Lexikon der Filmbegriffe* der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, sind folgende Übereinstimmungen festzustellen:

- Der Zuschauer hat im Thriller den gleichen Informationsstand wie die Figur, so dass auch das einführende Miterleben des Zuschauers sich auf eine Erlebenssituation richtet, die ausweglos erscheint.<sup>56</sup>
- Um den *thrill*, einen hoch wirksamen Mix aus Nervenkitzel und Spannung, zu erzeugen, ist eine starke Identifikation mit der Hauptfigur nötig, die nicht als Held, sondern als Normalbürger daherkommt.<sup>57</sup>
- Die Erzählung ist eindeutig aus der Perspektive des Protagonisten erzählt, der in eine Geschichte verstrickt ist, die er weder überblicken noch beherrschen kann.<sup>58</sup>
- Für die sie erwartenden Ereignisse ist die Figur oft durch keinerlei professionelle Ausbildung vorbereitet.<sup>59</sup>

Anhand dieser kongruenten Stichpunkte lässt sich *Victoria* zweifelsfrei in das Genre des Thrillers einordnen, durch den Banküberfall und der Flucht vor der Polizei spezifisch in das Thriller-Subgenre *Kriminalfilm*.

---

<sup>55</sup> von engl.: thrill = erschauern lassen

<sup>56</sup> Vgl. Wulff, Hans Jürgen, und Philipp Brunner. „Thriller.“ In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. 09. März 2014. Zugriff am 25. April 2016. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=362>.

<sup>57</sup> Vgl. Ebd.

<sup>58</sup> Vgl. Ebd.

<sup>59</sup> Vgl. Ebd.

Das Drama<sup>60</sup> ist als Genre ebenso unspezifisch und dient als Überbegriff für Filme, „die zwischen Melo- und Sozialdrama angesiedelt sind,“<sup>61</sup> erläutert Ansgar Schlichter. Außerdem stünden „im Zentrum des Dramas [...] Figuren, die eine Lebenskrise durchmachen, vor eine lebensverändernde Entscheidung gestellt sind, ihr Leben [...] neu formieren müssen.“<sup>62</sup> Auch in *Victoria* ist dies der Fall, da Victoria die Ziele ihres alten Lebens aufgeben musste und sich neu orientieren muss. Allerdings ist der Film nur bedingt mit der Grundstruktur des Drama verknüpfbar, da sich das Drama eher „sozialen Aggregationen wie Familien, Nachbarschaften, Dorfgemeinschaften, religiösen Gemeinschaften und ähnlichem [widmet]“<sup>63</sup>, in deren Bezugsfeld das Alltagsleben erfahrbar wird. Dramen basieren demnach auf „schwereren“ und tiefergehenden Verlusten, als sie in *Victoria* zu erfahren sind.

Einige Übereinstimmungen lassen sich bei der Betrachtung des Neorealismus als weiteres, möglicherweise einfließendes Genre entdecken. Dieses Genre entstand in den 1940er Jahren als politisch motivierte Stilbewegung in Italien und stellte Anfangs eine Opposition zu den faschistischen Filmen dar.<sup>64</sup> Die im Neorealismus präsentierten Figuren sind von ihrem sozialen Umfeld geprägt und die Handlung der Filme zeigt den Alltag und den Überlebenskampf einfacher Menschen,<sup>65</sup> was auf die Figuren in *Victoria* in vollem Umfang zutrifft. Auch die Verwendung der Plansequenz und der mobilen Kamera sowie das Drehen an Originalschauplätzen sind Merkmale des Neorealismus. Stefan Munaretto stellt Verbindung zu den in diesem Kapitel bereits analysierten Genres her: „[Der Neorealismus] verbindet seinen dokumentarisch anmutenden Stil in vielen Fällen auch mit Elementen aus Thrillern, Melodramen und Erotikfilmen.“<sup>66</sup> *Victoria* lässt sich daher in seiner Bild- und Charaktergestaltung dem Genre des Neorealismus angliedern.

Die Anfangsthese dieses Kapitels, dass sich der Film nicht einem einzelnen Genre zuordnen lässt, bleibt bestehen. *Victoria* kann Aufgrund von Handlung, Dramaturgie, Grundstimmung und Erzählform dem Thriller, genauer genommen dem Kriminalfilm, und

---

<sup>60</sup> Von griech.: drama = Handlung

<sup>61</sup> Schlichter, Ansgar. „Drama.“ In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. 12. Oktober 2012. Zugriff am 25. April 2016. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7008>.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Vgl. Brunner, Philipp. „Neorealismus.“ In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. 27. Mai 2013. Zugriff am 25. April 2016. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7092>.

<sup>65</sup> Vgl. Munaretto, 2012, S. 108

<sup>66</sup> Ebd.

teilweise dem Drama zugeordnet werden. Die Charaktergestaltung ähnelt der des Jugendfilm-Genres, während die Gestaltung des Bildes abweichend davon auf der Ästhetik des Neorealismus basiert, der somit ein weiteres Genre des Films darstellt.

## 2.7 Interpretation

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den filmhistorischen, biographischen und soziologischen Aspekten der Filminterpretation und dient der Einordnung in diese Kontexte. Eingegliedert soll die Vermittlung von Werten und Normen, die Verwendung von Symbolen sowie die Darstellung eines Weltbildes und einer Ideologie untersucht werden. Produktions- und zuschauerbezogene Kontexte werden in Kapitel 4.1 (Technische und gestalterische Vorgehensweise) genauer behandelt.

### 2.7.1 Literatur- und filmhistorische Interpretation

Thematisch ist *Victoria* in das Jugendfilm-Genre einzuordnen, das im Normalfall mit jugendlichen Hauptfiguren auskommt und sich an jugendliche Zuschauer im gleichen Alter richtet, die sich mit den Figuren identifizieren können. Nun ist bei *Victoria* aufgrund der Genreeinordnung zu vermuten, dass dieser Film für eine breiter gefächerte Zielgruppe bestimmt ist. Diese Vermutung bestätigt sich, da *Victoria* unter anderem auch „erwachsene“, inhaltliche Themen wie Existenzangst und die Aufgabe von Träumen behandelt. Dennoch erzählt der Film hauptsächlich vom Erwachsenwerden Mittzwanziger, die sich mit den Jugendfilm-Themen wie Freiheit, Liebe oder Freundschaft auseinandersetzen müssen. Da sich Jugendfilme jedoch mit ihrer klar definierten Zielgruppe ausschließlich mit dem emotionalen, sexuellen und körperlichen Erwachsenwerden befassen und die größtmögliche Identifizierung mit dem Zuschauer anstreben, unterscheidet und distanziert sich *Victoria* mit seinen kriminellen Themen deutlich von diesen.

Größere Ähnlichkeit hat *Victoria* stattdessen mit dem französischen Gangsterfilmklassiker *Außer Atem* (R: Jean-Luc Godard, FR 1960), der sich ebenfalls um einen Bankraub dreht. *Victoria* sei an Sonnes Seite das, was „Patricia“ in *Außer Atem* für die Figur „Michel“ war<sup>67</sup>, erkennt *Spiegel*-Redakteur Wolfgang Höbel. Nämlich „das gewöhnlichste

---

<sup>67</sup> Vgl. Höbel, Wolfgang. *Berlinale-Film "Victoria": Die Außenseiterbande*. 07. Februar 2015. Zugriff am 26. April 2016. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/berlinale-victoria-rezension-a-1017286.html>.

Mädchen der Welt und ein sensationell anziehendes Objekt der Begierde.“<sup>68</sup> Die Verwendung von Originalschauplätzen, Handkamera und natürlichem Licht, stellen weitere Parallelen zwischen *Außer Atem* und *Victoria* dar. Verbindungen zu deutschen *Mumblecore*<sup>69</sup>-Filmen, die sich durch improvisierte Dialoge auszeichnen, lassen sich nur bedingt herstellen. *Victoria* hat, im Gegensatz zu diesen, ein traditionelles Erzählgerüst mit richtigem Anfang, Mittelteil und Ende, während Filme wie *Love Steaks* (R: Jakob Lass, DE 2013) oder *Männer zeigen Filme & Frauen ihre Brüste* (R: Isabell Šuba, DE 2013) sich durch weitgehende Grenzenfreiheit in der Produktion auszeichnen.

## 2.7.2 Biografische Interpretation

Der 1968 in Hannover geborene Sebastian Schipper studierte Schauspiel in München und ist durch kleinere Filmrollen in Filmen wie *Kleine Haie* (R: Sönke Wortmann, DE 1992), *Der englische Patient* (R: Anthony Minghella, US/UK 1996) und *Lola rennt* (R: Tom Tykwer, DE 1998) bekannt geworden.<sup>70</sup> Vor *Victoria* drehte Schipper als Regisseur *Absolute Giganten* (DE 1999) und *Ein Freund von mir* (DE 2006), so genannte *Buddy-Filme*, die von brüchigen beziehungsweise neu geknüpften Freundschaften unter jungen Männern handeln. Im Kontext der Biographie Schippers und seinen Werken schließt sich *Victoria* der Reihe mit seinem männlichen Außenseiter-Ensemble und der Thematik an.

„Jeder Film muss ein Experiment sein“<sup>71</sup>, beschreibt er seine künstlerische Vorgehensweise. Diese Aussage beschreibt seine starke Entscheidungsgewalt bei seinen Filmen. Sie sollen nach seinen Vorstellungen entstehen. Zur Entscheidung, *Victoria* ohne Schnitte zu gestalten, der dadurch an einigen Stellen etwas holprig wirkt, erklärt Schipper: „Film braucht Fehler. Beim Schneiden werden die Fehler herausgenommen. Ich habe den Eindruck, wir müssen mehr schlechte Filme machen, denn wenn wir schlechte Filme machen, machen wir auch mehr großartige Filme.“<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Höbel, 2015

<sup>69</sup> Subgenre des Independent-Films. Typisch sind kleine Produktionsbudgets, improvisierte Dialoge, Laienschauspieler und die Nutzung von Innenräumen als Schauplätze.

<sup>70</sup> Vgl. [filmportal.de](http://www.filmportal.de). *Sebastian Schipper*. Kein Datum. Zugriff am 27. April 2016.

[http://www.filmportal.de/person/sebastian-schipper\\_6158975479ed42aa8201ca06edbec6ff](http://www.filmportal.de/person/sebastian-schipper_6158975479ed42aa8201ca06edbec6ff).

<sup>71</sup> García, kein Datum

<sup>72</sup> Ebd.



### 2.7.3 Soziologische Interpretation

Im gesellschaftlichen Kontext behandelt der Film besonders den Wandel der Gesellschaft. *Victoria* porträtiert eine Gruppe junger Menschen, die ziellos durch Berlin zieht. Dabei dient Berlin als Auffangstation und Ort der Selbstfindung, die Stadt repräsentiert durch eine große Kulturvielfalt, wie sie auch im Film zu sehen ist, Weltoffenheit und Freiheit. Während junge Menschen noch vor einer Generation oft direkt nach der Schule eine Ausbildung begannen und arbeiteten, haben diese heutzutage die Möglichkeit, erst einmal zu reisen, Spaß zu haben und sich zu orientieren. Victoria-Darstellerin Laia Costa zieht Parallelen zwischen der Filmthematik und ihrem echten Leben und hat ähnliche Ansichten. Sie glaubt, dass ihr Leben nicht so einfach wie das ihrer Eltern verlaufen werde<sup>73</sup> und untermauert ihre Behauptung so:

„Meine Freunde gehören einer Generation an, die besser denn je ausgebildet ist. Sie haben Universitätsabschlüsse, sprechen drei Sprachen – und finden keinen Job, noch nicht mal als Kellnerin. Unser Kontext, die gesamte Situation ist ‚bullshit‘. Davon erzählt der Film. Wie es ist, unter diesen Umständen jung zu sein.“<sup>74</sup>

Im weitesten Sinne kann *Victoria* als Negativbeispiel für die heutige Jugendkultur angesehen werden, welches die Konsequenzen dieses Lebensstils im Extremfall zeigt.

---

<sup>73</sup> Vgl. Taylor, Kirsten. "Der Film erzählt von jungen Leuten und ihren Leben heutzutage". 04. Juni 2015. Zugriff am 27. April 2016. <http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1506/kf1506-victoria-interview-laia-costa/>.

<sup>74</sup> Ebd.

### 3 Technische und gestalterische Entwicklung von Plansequenz-Filmen

Als Plansequenzen werden per Definition Sequenzen beschrieben, die in einer einzigen Einstellung aufgenommen werden.<sup>75</sup> Abgeleitet ist der Begriff aus dem Französischen (*plan-séquence*, dt. Einstellungs-Sequenz) und bezeichnet die Gestaltung einer vollständigen Handlungseinheit, bei der auf Schnitte verzichtet wird.<sup>76</sup> Um den Umfang dieser Arbeit in Grenzen zu halten und den Kontext zum bereits analysierten Film *Victoria* herzustellen, werden in diesem Kapitel ausschließlich so genannte Plansequenz-Filme, also Filme mit einer einzigen durchgehenden Plansequenz, behandelt. In der englischen Sprache wird klar zwischen *one shot* (dt. Plansequenz) und *one shot feature film* (dt. Plansequenz-Spielfilm) unterschieden. Da dies in der deutschen Sprache nicht der Fall ist und der Begriff *Plansequenz* für alle Variationen (unabhängig von Länge und Art) dieses Gestaltungsmittels steht, wird in dieser Arbeit grundsätzlich der Ausdruck *Plansequenz-Film* für Spielfilme mit einer durchgehenden Einstellung verwendet.

Plansequenz-Filme können in zwei Kategorien eingeordnet werden. Die offensichtlichste Methode sind „echte“ Plansequenz-Filme. Dazu gehören Filme, die tatsächlich in einer einzigen Einstellung und ohne Schnitt gedreht wurden. Beispiele dafür sind *Timecode* (R: Mike Figgis, US 2000), *Russian Ark* (R: Alexander Sokurov, RU 2002) und auch *Victoria*. Wegen der technischen Voraussetzungen (die gemeinsam mit den Filmbeispielen in den folgenden Kapiteln näher erläutert werden) für diese Art von Filmen existieren diese erst seit der Entwicklung von digitalen Kameras. In die zweite Kategorie fallen Filme, die durch besondere Schnitttechnik oder digitale Nachbearbeitung so editiert wurden, dass der Eindruck einer durchgehenden Sequenz entsteht. Diese Technik war bereits zu Zeiten des analogen Films möglich und wurde beispielsweise im Film *Cocktail für eine Leiche* (R: Alfred Hitchcock, US 1948) angewendet. Jüngster Vertreter dieser Gattung ist *Birdman oder (Die unverhoffte Macht der Ahnungslosigkeit)* (R: Alejandro González Iñárritu, US 2014), der unter anderem für dieses Gestaltungsmittel mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde.

Dieses Kapitel soll sich mit der Plansequenz, in Anbetracht der technischen, gestalterischen und geschichtlichen Entwicklung, befassen. Dabei werden die Varianten von

---

<sup>75</sup> Vgl. Rother, Rainer, Hrsg. 1997. *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH. S. 231

<sup>76</sup> Vgl. Ebd.

Plansequenz-Filmen anhand von Filmbeispielen analysiert. Um das Variationsspektrum zu erfassen und um eine Argumentationsgrundlage für das abschließende Fazit zu schaffen, soll außerdem untersucht werden, inwiefern die Plansequenz in der Geschichte als dramaturgisches Mittel eingesetzt wurde und welche Wirkung diese auf den Zuschauer haben kann.

### 3.1 Geschichtliche Entwicklung von Plansequenz-Filmen

Die ersten Filme der Filmgeschichte, die um 1895 entstanden sind, können gewissermaßen als Urplansequenzen bezeichnet werden. Zur damaligen Zeit waren Kameras sehr unhandlich. Mit dem Cinématographen<sup>77</sup>, den die Gebrüder Lumière<sup>78</sup> entwickelten, konnte man nur feste Einstellungen vom Stativ aus aufnehmen. Aufgrund des kurzen Films, der per Hand gekurbelt werden musste, waren diese Einstellungen außerdem zeitlich stark begrenzt. Zu dieser Zeit orientierte man sich noch stark an der klassischen Standfotografie, überwiegend ging es um das reine Aufnehmen der Vorgänge vor der Kamera. So waren *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* (1895) oder *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat* (1896) der Lumières dokumentarische Aufnahmen von Alltagssituationen oder Menschen. Erst später kamen Filme mit fiktiven Ereignissen und alternierenden Einstellungen hinzu.

Als großer Vorteil der Plansequenz hat sich im Verlauf der Filmgeschichte herausgestellt, dass ein temporal einheitlicher Ablauf in seiner Kontinuität ununterbrochen dargestellt werden kann. Der erste Filmwissenschaftler, der sich detailliert mit der Plansequenz als solche auseinandersetzte und diesen Begriff prägte, war der Franzose André Bazin (1918-1958). Während deutsche Filmtheoretiker zu jener Zeit die Montage für das Herz des realistischen Films hielten, beanspruchte er dieses Herz für die *Mise en Scène*.<sup>79</sup> Damit meint Bazin besonders Schärfentiefe und Plansequenzen, die dem Zuschauer erlauben, vollständiger an der Filmerfahrung teilzunehmen.<sup>80</sup> Er erklärt, dass

---

<sup>77</sup> Als Cinématographe werden Geräte bezeichnet, die Filmkamera, Kopiergerät und Filmprojektor in einem waren. Die ersten Vorführungen mit dem Cinématographe fanden im Jahr 1895 statt.

<sup>78</sup> Auguste Marie Louis Nicolas und Louis Jean Lumière waren Fotoindustrielle und gelten als Pioniere und Erfinder des Kinos.

<sup>79</sup> Vgl. Monaco, James. 1980. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien: Mit einer Einführung in Multimedia*. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage Oktober 2009. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 487

<sup>80</sup> Vgl. Ebd.

bereits während der Stummfilmzeit Regisseure wie Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau und Robert Flaherty die Notwendigkeit der Montage in Frage stellten und diese in ihren Filmen gar keine Rolle spielte.<sup>81</sup> „Der moderne Regisseur [...] integriert [bei der Verwendung der Plansequenz] die Montage in seine Gestaltung.“<sup>82</sup>

Vor Bazins Stellungnahme und Definition setzte sich 1930 der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs (1884-1949) mit der Plansequenz auseinander. Er nannte dieses Gestaltungsmittel *panoramierende Kamera* und beschrieb die Vorteile, die diese Technik mit sich bringt:

„Die panoramierende Kamera [...] läßt uns aus dem Raum gar nicht heraus. Der Raum bleibt immerfort im Bild und wird nur abgesucht, abgetastet nach seinen Objekten. Unser Blick durchmißt ihre Entfernung voneinander mit der Zeit, die die Kamera braucht, um von einem Gegenstand zum anderen zu kommen. Und wenn wir auch in Großaufnahmenähe zu einem Gegenstand kommen, so bringen wir doch das Wissen um seine Position im Raume mit.“<sup>83</sup>

Durch das Panorama werde die Glaubwürdigkeit der Aufnahme naturgemäß gesteigert, erklärt Balázs in einer späteren Publikation.<sup>84</sup> „Das Panorama kann subjektiver und lyrischer sein als der Schnitt.“<sup>85</sup> Durch die eigenständige Austastung des Raumes durch den Zuschauer, kann dieser also tiefer in das Bild und den Film eintauchen. Balázs und Bazin konzentrierten sich zudem auf die räumliche Darstellung, die durch hohe Schärfentiefe und die Positionierung von Figuren und Objekten im Vorder-, Mittel- und Hintergrund erreicht wurde, und sahen darin das Potential der Plansequenz. Heutzutage geht es bei der Produktion von Plansequenzen vermehrt um die Kunst der Kamerabewegung, während die *Mise en Scène* eher zweitrangig oder gleichgestellt ist.

Es liegt nahe, dass Plansequenzen durch die technische Entwicklung auch gereift und perfektioniert worden sind. Im Zusammenhang mit der ideenreichen Umsetzung von Wunschvorstellungen der Filmemacher sind sie, beispielsweise durch das Kombinieren von kameratechnischen Vorgängen, immer ausgefallener und vielseitiger umgesetzt worden. Im Laufe der Jahre wurden verschiedene Technologien für die bewegte Kamera

---

<sup>81</sup> Vgl. Bazin, André. 2004. *Was ist Film?* Herausgeber: Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag. S. 93

<sup>82</sup> Bazin, 2004, S. 102

<sup>83</sup> Balázs, Béla. 2001. *Der Geist des Films*. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. S. 59

<sup>84</sup> Vgl. Balázs, Béla. 1976. *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. 5. Auflage. Wien: Globus Verlag. S. 124

<sup>85</sup> Ebd.

entwickelt, wie Kran- und Schienensysteme, Seilbahnen oder die *Steadicam*, mit der sich der Kameramann durch ein Federungs- und Gelenksystem frei über Unebenheiten oder Treppen bewegen kann. Da Kameras immer handlicher wurden, vom Gewicht her leichter und flexibler zu bedienen waren, wurden auch längere Handkameraeinstellungen möglich. Gerade in Dokumentarfilmen erweist sich dieser Kamerastil meist als authentischer.

Es kann von mehreren Grundrichtungen der Plansequenz ausgegangen werden, die im Laufe der Filmgeschichte entstanden, ausgearbeitet, weiterentwickelt und kopiert worden sind. André Böhm, der eine Vordiplomarbeit dem Thema „Lange Einstellungen“ widmete, benennt die unterschiedlichen erscheinenden Formen, aufgrund von unzureichender Literatur zur systematischen Einteilung, in einer eigenen Definition.<sup>86</sup>

„-**Die Theatersequenz**‘ ist eine feste Einstellung. Kamera steht statisch und dreht eine Totale. Dabei bewegen sich die Figuren wie auf einer Theaterbühne (erste Guckkastenfilme).

-**Die Raum-Figur-Betrachtungssequenz**‘ Die Kamera dreht Figuren in einer Kulisserie oder Räumlichkeit. Das können Festeinstellungen sein, Fahrten, Schwenks, jede Art der Kamerabewegung)[sic!]. Oft sind diese Einstellungen Total, Halbtotal, oder Groß gehalten.

-**Dialogsequenz**‘ Die Kamera filmt zwei Figuren von vorn, seitlich statisch oder schwenkt von einer Figur zur anderen. Technisch wurden auch schon 360 Grad-Fahrten um zwei Personen gemacht. Damit sind Einstellungen gemeint, wo dieser Dialog auch ohne Worte und bei geistiger Abwesenheit zum Partner erfolgt.

-**Verfolgungssequenz**‘ Die Kamera folgt einem Geschehen, einer Handlung oder Personen. Dabei überwindet sie Hindernisse wie Türen, schmale Gänge, Treppen oder Straßenkurven.

-**Provokationssequenz**‘ Das sind überwiegend lange Einstellungen, die in der Underground-Szene hergestellt werden, um alltäglich banale oder dokumentarische Geschehnisse aufzuzeigen.“<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Vgl. Böhm, André. 2002. *Lange Einstellungen - Plansequenzen - Was ist eine lange Einstellung? Wie kommt sie zum Einsatz und welche Funktion erfüllt sie im gesamten Film?* München: GRIN Verlag. Zugriff am 10. Mai 2016. <http://www.grin.com/de/e-book/79380/lange-einstellungen-plansequenzen-was-ist-eine-lange-einstellung>. S. 42

<sup>87</sup> Böhm, 2002, S. 42-43, [Hervorhebung im Original]

Die erörterte Annahme beruht auf Regisseuren wie Griffith, Lubitsch, Wyler, Welles, Dreyer und Renoir, die in ihren Filmen die Plansequenz sequentiell und experimentell einsetzten. Böhm geht dabei allerdings auch von einzelnen Plansequenzen aus, nicht im Speziellen von Plansequenz-Filmen. In diesen kommen meist alle der oben genannten Formen abwechselnd und in Variation vor, um dem breiten Spektrum verschiedener Szenen und Einstellungsgrößen gerecht zu werden. Die Auswahl erfolgt dementsprechend nach dem bestmöglichen dramaturgischen Effekt. „Niemand macht solche langen Einstellungen, die auch noch viel Geld kosten können, ohne ihnen einen Sinngehalt zu geben“<sup>88</sup>, stellt Böhm fest.

## 3.2 Beispiele für Plansequenz-Filme

Um einen besseren Überblick zu schaffen und die zwei Formen von Plansequenz-Filmen zu untersuchen, werden in diesem Kapitel vier Filme vorgestellt. Jeder der Beispielfilme nutzt dabei den zum Zeitpunkt der Dreharbeiten aktuellen und gebräuchlichen Stand der Technik. Somit stellen sie einen Querschnitt der geschichtlichen und technischen Entwicklung von Plansequenz-Filmen dar.

### 3.2.1 Alfred Hitchcocks *Cocktail für eine Leiche* (1948)

*Cocktail für eine Leiche* (Originaltitel *Rope*) basiert auf dem Theaterstück *Party für eine Leiche* (Originaltitel ebenfalls *Rope*) von Patrick Hamilton und handelt von zwei jungen Männern, die an einem Sommerabend in einem New Yorker Appartement einen Collegekameraden mit einem Seil erwürgen und anschließend in einer Truhe verstecken. Dies geschieht kurz vor einem Cocktailempfang, zu dem die Ex-Verlobte des Toten und dessen Eltern eingeladen haben. Gast der Party ist auch der ehemalige Universitätsprofessor der Mörder, der den Beiden im Laufe des Films durch ihr unruhiges Verhalten auf die Schliche kommt. Am Ende werden die beiden Mörder durch den Professor an die Polizei ausgeliefert.

Die Regie führte Alfred Hitchcock, für den es sein erster Spielfilm in Farbe sein sollte. *Cocktail für eine Leiche* war zudem der erste Spielfilm, der in seiner gesamten Länge durch mehrere lange Plansequenzen realisiert wurde. Durch die begrenzte Länge der einzelnen Filmrollen konnte eine Sequenz nur zehn Minuten lang sein, weswegen Hitchcock am Ende einer jeden Rolle die Kamera auf den Rücken einer Person fahren ließ,

---

<sup>88</sup> Böhm, 2002, S. 43

sodass das Bild ins Schwarz taucht.<sup>89</sup> Nach dem Rollenwechsel konnte die Kamera aus dem Schwarz des Anzugs herausfahren und die Spielszene konnte weitergehen. *Cocktail für eine Leiche* zählt zu den bearbeiteten Filmen, die so aussehen, als würden sie in einer einzigen Einstellung gedreht worden sein. Genau genommen ist Hitchcocks Film gar kein reiner Plansequenz-Film, da lediglich fünf der zehn Schnitte durch das Abblenden auf Schwarz realisiert wurden. Die anderen fünf „harten“ Schnitte, die im alternierenden Rhythmus stattfinden, sind allerdings erst seit der Wiederveröffentlichung des Films im Jahre 1985 sichtbar. In der ursprünglichen Fassung waren vermutlich auch diese Schnitte mehr oder weniger unsichtbar, da sie jeweils zum Zeitpunkt des Projektorrollenwechsels stattfinden.<sup>90</sup>

Für die Plansequenzen musste Hitchcock die Schauspieler in Einklang mit der Kamera bringen. Ein genaues Spielkonzept der Darsteller und das richtige Timing zwischen Kamera und Darsteller waren in diesem Film ein riskantes Experiment. Gedreht wurde der Film mit einer sperrigen *Technicolor*-Kamera, die in Abbildung 7 in der linken Bildhälfte erkennbar ist. Für den reibungslosen Ablauf wurden Requisiten und Wände mit Schienensystemen und Rollen versehen, um diese bei Kamerabewegungen aus dem Weg schieben zu können.<sup>91</sup> Der Schwenker<sup>92</sup> musste sich genauestens an nummerierten Markierungen auf dem Boden orientieren.<sup>93</sup> Letztendlich brauchte es 18 Drehtage, um den Film fertig zu stellen.<sup>94</sup> Für Hitchcock war die Wahl der Plansequenz eher Mittel zum Zweck, um dem Theaterstück gleich zu kommen, bei dem die Zeit der Handlung und die Dauer des Stückes identisch waren. „Die Kamerabewegungen und die Bewegungen der Schauspieler entsprechen genau meiner üblichen Schnittmethode“<sup>95</sup>, stellt Hitchcock später fest. Der Film würde auch mit klassischen Einstellungen im Schuss-Gegenschuss-Verfahren in Verbindung mit der Montage funktionieren. Es ist also die Form, die hier herausragt, ohne dass sie eine Bedeutung für das Gesamtfilmwerk hat oder sich

---

<sup>89</sup> Vgl. Truffaut, François. 2003. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 8. Auflage, Taschenbucherstausgabe. Herausgeber: Robert Fischer. Übersetzung: Frieda Grafe und Enno Patalas. München: Heyne. S. 174

<sup>90</sup> Während bei den Dreharbeiten alle 10 Minuten ein Rollenwechsel stattfinden musste, mussten in Kinos mit analoger Projektion früher die Filmrolle nach maximal 20 Minuten gewechselt werden. Die Überblendung bei solchen Schnittstellen ist nie sehr genau.

<sup>91</sup> Vgl. Truffaut, 2003, S. 177

<sup>92</sup> Auch Kameraoperator genannt, bewegt die Kamera bei Filmaufnahmen nach Vorgaben des Kameramannes oder des Regisseurs. Dadurch kann sich der Kameramann auf Dinge wie Lichtsetzung und Rhythmus konzentrieren. Vor allem in den USA verbreitet.

<sup>93</sup> Vgl. Truffaut, 2003, S. 177

<sup>94</sup> Vgl. Ebd.

<sup>95</sup> Truffaut, 2003, S. 174

dramaturgisch darauf auswirkt. *Cocktail für eine Leiche* gilt dennoch als erster Spielfilm, der die Technik der Plansequenz auf einen gesamten Film angewendet hat. Somit ist er wichtiger Teil der Filmgeschichte. Im Nachhinein hielt Hitchcock daran fest, dass Filme geschnitten sein müssen und dieser Film ein verzeihlicher Versuch gewesen sei.<sup>96</sup>



Abbildung 7: Dreharbeiten zu "Cocktail für eine Leiche"

(Quelle: BFI Film Forever. Abgerufen am 10. Mai 2016. <http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/styles/full/public/image/rope-1948-hitchcock-on-set.jpg>)

### 3.2.2 Josh Beckers *Running Time* (1997)

*Running Time* ist ein Independent-Film<sup>97</sup> und kann als direkter Nachfolger von *Cocktail für eine Leiche* in der Reihe von Plansequenz-Filmen, die durch geschickt gesetzte Schnitte den Eindruck einer einzigen Einstellung erzeugen, angesehen werden. Bei der Ideenfindung für einen neuen Film erinnerte sich Regisseur und Drehbuchautor Josh Becker an Hitchcocks Plansequenz-Film und orientierte sich bei der Produktion für *Running Time* daran.<sup>98</sup>

In diesem Film geht es um den Ex-Häftling Carl, der kurz nach seiner Gefängnis-Entlassung mit seinem Komplizen Patrick den nächsten großen Coup landen und 250.000\$

---

<sup>96</sup> Vgl. Truffaut, 2003, S. 178

<sup>97</sup> Als Independent-Filme werden Filme bezeichnet, die außerhalb von großen Studios (z.B. 20th Century Fox, Disney, Time Warner), meist mit kleinerem Budget, produziert werden.

<sup>98</sup> Vgl. Becker, Josh. *Josh Becker: The Making of Running Time*. 16. Oktober 1997. Zugriff am 01. Mai 2016. <http://www.beckerfilms.com/page3.html>



aus einem Safe stehlen will. Da Patrick von Carl gedeckt und nicht verurteilt wurde, hat dieser ihm zur Wiedergutmachung eine Prostituierte besorgt, die sich als Carls alte Schulfreundin Janie entpuppt. Zusammen mit den Komplizen Buzz und Donny wollen die Männer den Plan schließlich durchziehen, wobei Einiges schiefgeht. Fahrer Donny hat das Fahrzeug gestohlen, die anderen Drei werden von der Polizei entdeckt, wobei Buzz erschossen und Carl verwundet wird. Carl versteckt sich bei Janie und beide entscheiden gemeinsam durchzubrennen. Patrick und Carl einigen sich darauf, ihre Freundschaft zu beenden und Patrick das ganze Geld überlassen. Der Film endet mit Janie und Carl, die ein neues Leben beginnen können.

Becker erkannte, dass Hitchcocks versteckte Schnitte aus der Not heraus, pragmatisch und unelegant gemacht wurden. Er benutze Hitchcocks Technik als Grundlage und konzipierte den Film so, dass die Schnitte an logischen Stellen gesetzt werden konnten, statt am Ende einer jeden Rolle. Beispielsituationen dafür sind schnelle Schwenks oder das nahe Vorbeigehen einer Figur an der Kamera, sodass für einen kurzen Moment ein schwarzes Bild erzeugt wird. So erreichte er sauber versteckte Schnitte. Gedreht wurde *Running Time* ebenfalls mit einer analogen Kamera, in diesem Fall mit einer 16mm *Arri-flex SR*-Kamera, die auf eine *Steadicam* montiert wurde.<sup>99</sup> Um Geld zu sparen und um eine besondere Ästhetik zu erreichen, entschied sich Regisseur Becker den Film in Schwarzweiß und im Verhältnis 1:1.33 zu drehen.<sup>100</sup> Praktischer Nebeneffekt war, dass so keine farblichen Unterschiede bei Übergängen von Tages- und Kunstlicht zu sehen waren und Crewmitglieder und Technik durch den beinahe quadratischen Bildausschnitt leichter aus dem Bild gehalten werden konnten.<sup>101</sup> Der Film wurde in nur zehn Tagen fertiggestellt und bestand in der fertigen Version aus 30 Schnitten<sup>102</sup>, was, außer *Cocktail für eine Leiche*, noch kein anderer Film zu dieser Zeit erreicht hatte. Becker griff mit *Running Time* also die Plansequenz mit ihrem technischen Hintergrund auf, ließ aber eigene künstlerische und dramaturgische Ideen mit einfließen, und entwickelte sie so weiter, dass sie die Filmdramaturgie unterstützt. Damit stellt der Film ein bedeutendes Werk in der Geschichte der Plansequenz-Filme dar, obwohl er als Independent-Film keinen großen kommerziellen Erfolg hatte.

---

<sup>99</sup> Vgl. Becker, 1997

<sup>100</sup> Vgl. Ebd.

<sup>101</sup> Vgl. Ebd.

<sup>102</sup> Vgl. Ebd.

### 3.2.3 Alexander Sokurovs *Russian Ark* (2002)

Mit der Entwicklung digitaler Kinokameras um die Jahrtausendwende erweiterten sich gleichzeitig die Möglichkeiten für eine außergewöhnlichere Bildgestaltung. Anstelle von fotografischem Film setzen diese Kameras Bildsensoren und digitale Aufnahmemedien, wie Magnetbänder, Festplatten oder Speicherkarten, ein. Dadurch ist, je nach Datenrate und Speicherkapazität, eine längere Aufnahmezeit (am Stück) als mit analogem Filmmaterial möglich. Vorreiter war die Firma *Sony*, deren Kameras anfangs für einen Großteil der digital produzierten Kinofilme eingesetzt wurden. Erst Ende 2005 zogen die beiden traditionellen Filmkamerahersteller *Arri* und *Panavision* mit digitalen Modellen nach.

Der erste Film, der sich diese neue Technik zur Erstellung eines Plansequenz-Films zunutze machte, war *Russian Ark* von Regisseur Alexander Sokurov. Darin wandern ein unsichtbarer Erzähler, dessen subjektiver Standpunkt durch die Kamera repräsentiert wird, und der *Marquis de Custine*, ein französischer Adliger, durch den Winterpalast der *Ermitage* in St. Petersburg, eines der größten und bedeutendsten Kunstmuseen der Welt. Während der neunzigminütigen Tour reisen die beiden offenbar mehrmals durch die Zeit und treffen auf zahlreiche echte und erfundene Persönlichkeiten aus den letzten dreihundert Jahren der russischen Geschichte. Dafür wurden über 1000 Schauspieler und Statisten angeheuert.<sup>103</sup>

Für *Russian Ark* wurde die *Sony HDW-F900* eingesetzt<sup>104</sup>, eine hochauflösende Kamera, die von *Sony* anfangs speziell für den Kinofilm *Star Wars: Episode II – Angriff der Klonkrieger* (R: George Lucas, US 2002) entwickelt wurde. Da diese Kamera durch die hohe Auflösung und Datenrate intern lediglich 45 Minuten aufzeichnen kann, entwickelte die Kölner Firma *director's friend* auf Basis ihres Festplattenrekordes *df-cineHD* eine tragbare Variante dessen.<sup>105</sup> Der Rekorder hatte eine Kapazität von 1 Terabyte (ca. 90 Minuten), wurde über ein Kabel mit der Kamera verbunden und konnte die *High Definition*-Daten der Kamera unkomprimiert abspeichern.<sup>106</sup> Zur damaligen Zeit gab es kein

---

<sup>103</sup> Vgl. Ross, Matthew. *INTERVIEW: Achieving the Cinematic Impossible; "Russian Ark" DP Tilman Buttner Discusses What It's Like To Make History*. 26. November 2002. Zugriff am 04. Mai 2016. [http://www.indiewire.com/article/interview\\_achieving\\_the\\_cinematic\\_impossible\\_russian\\_ark\\_dp\\_tilman\\_buttner\\_](http://www.indiewire.com/article/interview_achieving_the_cinematic_impossible_russian_ark_dp_tilman_buttner_).

<sup>104</sup> Vgl. Hermitage Bridge Studio. *Russian Ark - The Film Equipment*. 2001. Memento vom 19. Juli 2006 im *Internet Archive*. Zugriff am 04. Mai 2016.

<https://web.archive.org/web/20060719021636/http://www.russianark.ru/eng/filmequipment.html>.

<sup>105</sup> Vgl. Ross, 2002

<sup>106</sup> Vgl. Ebd.

anderes System, das diese Anforderungen erfüllen konnte. Risikoreich war diese Aufnahmetechnik dennoch, weil die vorherrschenden Temperaturunterschiede oder starke Bewegungen zu einem Ausfall der Festplatten und damit zum Datenverlust hätten führen können. Die Kamera wurde auf eine *Steadicam* montiert, die Kameramann Tilman Buttner durch seine Erfahrung als *Steadicam-Operator* selbst bediente.<sup>107</sup> Der Festplattenrekorder wurde auf dem Rücken eines Crewmitgliedes hinterher getragen, wie die folgende Abbildung zeigt.



Abbildung 8: Festplattenrecorder mit Akku bei den Dreharbeiten zu "Russian Ark"  
(Quelle: Meier, Dirk, 2001. Abgerufen am 10. Mai 2016. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Festplattenrecorder\\_mit\\_Akkupack\\_zur\\_Stromversorgung\\_bei\\_den\\_Dreharbeiten\\_zu\\_%22Russian\\_Ark%22.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Festplattenrecorder_mit_Akkupack_zur_Stromversorgung_bei_den_Dreharbeiten_zu_%22Russian_Ark%22.jpg))

*Russian Ark* war der erste russische Spielfilm, der im HD<sup>108</sup>-Format hergestellt wurde. Zwei Jahre vor *Russian Ark* wurde *Timecode* (R: Mike Figgis, US 2000) veröffentlicht, der 93 Minuten lang in einem viergeteilten Bild vier durchgehende Plansequenzen, die mit *MiniDV*-Kameras gefilmt wurden, zeigt und somit – in der Theorie – der erste digitale Plansequenz-Film ist. Da für *Russian Ark* allerdings eine *einzig*e, hochauflösende (und

---

<sup>107</sup> Vgl. Ross, 2002

<sup>108</sup> Kurzform von *High Definition*, dt. hohe Auflösung

damit Kino-Ansprüchen genügende) Plansequenz vorweist, kann dieser als erster „echter“ Plansequenz-Film angesehen werden. Regisseur Sokurov verfolgte dabei die Absicht, durch die neuen Möglichkeiten der Kameratechnik seine Filmthematik möglichst kunstvoll umzusetzen. Die im Film gezeigten Kunstwerke, prächtigen Räume und Flure werden durch die ansprechende Gestaltung und den hohen Qualitätsanspruch von Regisseur Sokurov und Kameramann Buttner mithilfe von *Steadicam* und Plansequenz auf die Filmebene übertragen. Für *Russian Ark* kam die Plansequenz also zum ersten Mal als ästhetisches Mittel zum Einsatz und weniger als dramaturgisches Mittel.

### 3.2.4 Alejandro González Iñárritu *Birdman* (2014)

Die vorherigen drei Beispiele erzählen allesamt zeitlich zusammenhängende und lückenlose Geschichten, bei denen Erzählzeit und erzählte Zeit identisch sind. Die Plansequenz dient dabei unter anderem als unterstützendes Gestaltungsmittel, um die voranschreitende Zeit realistisch und in ihrer Kontinuität darzustellen. Regisseur Alejandro González Iñárritu erzählt in *Birdman oder (Die unverhoffte Macht der Ahnungslosigkeit)*, Kurztitel *Birdman*, im Unterschied zu den anderen Filmen eine ellipsenreiche Geschichte. Die schnittlose Inszenierung ist dabei nicht nur ein willkürliches Mittel, sondern dem Thema des Films durchaus angemessen.

Die Geschichte handelt von Riggan Thomson, einem in die Jahre gekommenen Hollywood-Schauspieler, der durch seine Darstellung des Comic-Helden Birdman in drei Filmen Berühmtheit erlangte. Nach diesen Filmen hatte er jedoch kaum mehr Erfolg. Zusätzlich leidet er durch seine psychische Bindung an diesen Superhelden, er hört Stimmen seines Alter Ego und glaubt telekinetische Fähigkeiten zu haben. Nun versucht er sich als seriöser Bühnenschauspieler, Autor und Regisseur. Zu sehen sind die letzten Generalproben bis zur Premiere seines Theaterstücks, die allerdings alles andere als glatt laufen und das Ensemble zerreißt. Bei der Premiere schießt Thomson sich schließlich mit einer echten Pistole in den Kopf. Letztendlich hat er sich nur die Nase weggeschossen. Das Theaterstück wird als „superrealistisch“ gefeiert und wird zu einem Erfolg.

Regisseur Iñárritu und sein Kameramann Emmanuel Lubezki gestalten das Bild in *Birdman* mit ausgeklügelten und durchgeplanten Kamerabewegungen, die überwiegend mit *Steadicam* und Handkamera ausgeführt wurden.

Als Kameras kamen die digitalen Kinokameras *ARRI Alexa XT* und *ARRI Alexa XT M* zum Einsatz.<sup>109</sup> Vor den 30-tägigen Dreharbeiten in New York sei im Vorhinein umfangreich in Los Angeles geprobt worden, erläutert *Steadicam-Operator* Chris Haarhoff.<sup>110</sup> Um die engen Räume im Backstage-Bereich des Theaters in ihrer Gesamtheit darstellen zu können und um ein Gefühl von Beklemmung zu erreichen, wurde ein sehr weitwinkliges Objektiv mit 18mm Brennweite verwendet,<sup>111</sup> welches auch eine ungewöhnliche Bildästhetik erzeugt.

Der Hauptdarsteller ist im Film in einer Spirale von Geschehnissen verwickelt, die durch die verwendeten Kameratechnologien auf die Bildebene übertragen werden. Die Geschichte von *Birdman* wird auf der Zeitebene mit Auslassungen erzählt, weshalb hier, ähnlich wie in *Running Time*, die Schnitte durch Schwenks oder durch an der Kamera vorbeilaufende Personen versteckt wurden. In *Birdman* wurden allerdings viele Schnitte auch durch digitale Nachbearbeitung<sup>112</sup> unsichtbar gemacht, da die Filmsets räumlich voneinander getrennt waren und nicht chronologisch abgedreht wurden. Während für die Theatersaal-Szenen im *St. James Theatre* in New York City gedreht wurde, waren die Räume hinter der Bühne extra für den Film gebaute Sets in den *Kaufman Astoria Studios* in New York.<sup>113</sup> In Abbildung 9 auf der nächsten Seite befindet sich das Team in der Garderobe von Thomson, hinter Darsteller Michael Keaton stehen Maskenspiegel (außerhalb des Bildes), in denen sich die Crew spiegeln würde.

Da sich Kamera und Crew in dieser und vielen anderen Einstellungen gespiegelt oder Schatten geworfen hätten, wurden auch diese Szenen zu *VFX-Shots*<sup>114</sup>. Kamera-Operator Haarhoff erklärt diese bewusste Entscheidung: „Our goal was to shoot it how Alejandro wanted it visually instead of trying to manipulate a scene to avoid them.“<sup>115</sup> Für die Produktion von *Birdman* griffen die Filmemacher demzufolge auf den neuesten Stand

---

<sup>109</sup> Vgl. Sound & Picture. *Birdman - An Interview with Steadicam Operator Chris Haarhoff*. 26. November 2014. Zugriff am 08. Mai 2016. <http://soundandpicture.com/2014/11/birdman-interview-steadicam-operator-chris-haarhoff/>.

<sup>110</sup> Vgl. Ebd.

<sup>111</sup> Vgl. Ebd.

<sup>112</sup> Die Nachbearbeitung ist bei digital gedrehten Filmen natürlich immer digital, gemeint ist hier die Manipulation des Bildes durch visuelle Effekte, statt eines einfachen Schnittes.

<sup>113</sup> Vgl. Sound & Picture, 2014

<sup>114</sup> Kurzform für *visual effects-shot*, dt. visuelle Effekte-Einstellung

<sup>115</sup> Sound & Picture, 2014

der Technik zurück und machten sich die Möglichkeiten der fortgeschrittenen technischen Entwicklung für die Umsetzung zu nutze. Die Plansequenz trägt hier einerseits zur Bildästhetik bei, andererseits unterstützt sie die Dramaturgie des Films.



Abbildung 9: Dreharbeiten zu *Birdman* (2015) - v.l.n.r. Hauptdarsteller Michael Keaton, Steadicam-Operator Chris Haarhoff, Regisseur Alejandro González Iñárritu und Kameramann Emmanuel Lubezki  
(Quelle: Shot On What?. Abgerufen am 10. Mai 2016.  
<http://onset.shotonwhat.com/p/pix/m/m1072/2015022500002015.jpg>)

### 3.3 Gewünschte Wirkung auf den Zuschauer

Wie in den vorangestellten Beispielen zu erkennen ist, wurde die Plansequenz in Plansequenz-Filmen mit unterschiedlichen Absichten verwendet. Anfangs noch als Mittel zum Zweck eingesetzt, wurde sie im Laufe der Jahre immer bewusster benutzt, um dem Zuschauer ein besonderes Erlebnis zu bieten. Hitchcock nutzte die Plansequenz um der Theatervorlage möglichst nahe zu kommen. Er wollte lediglich aus *technischer* Sicht die gleiche Realitätsdarstellung erreichen, die im Theaterstück gegeben ist. Für *Running Time* entwickelte Josh Becker die Geschichte auf Basis der Plansequenz und konnte so die Spannung auch bewusst auf die Bildebene übertragen. Er benutzte die Technik der Plansequenz, um die Filmdramaturgie zu unterstützen und konnte dadurch die Wirkung der Geschichte auf den Zuschauer verstärken. Den gleichen Ansatz verwenden die Filmemacher bei neueren Plansequenz-Filmen. Die Plansequenz als dramaturgisches Mittel wird mit in die Planung und die Stoffentwicklung einbezogen.

Es ist zu beobachten, dass in beinahe allen Plansequenzen Figuren, Raum, Kamerabewegung und Choreografie der Schauspieler so aufeinander abgestimmt sind, dass ständig neue Bilder entstehen und Symbole deutlich hervorgehoben werden. Es geht den

Regisseuren meist um Dynamik, Spannung, *Tiefe im Raum* und innere Dialoge. Für Filmtheoretiker Béla Balázs verfolgen Plansequenz-Filme die Absicht, durch die technischen Fähigkeiten der Kamera die Glaubwürdigkeit der Aufnahme naturgemäß zu steigern und den Zuschauer durch den realen Raum der Szene zu geleiten.<sup>116</sup> Plansequenz und Schärfentiefe bringen den Zuschauer in eine engere Verbindung mit dem Bild als er es mit der Realität ist. Er fühlt sich gewissermaßen in die Geschichte hineinversetzt. Plansequenz-Filme würden auch mit einer „normalen“ Montage funktionieren, wie Hitchcock nach *Cocktail für eine Leiche* selbst erkannte. Diese würden allerdings an Dramaturgie und Antrieb verlieren, da die Plansequenz als Stellvertreter für die Montage dient. Filmemacher verfolgen also die Absicht, den Rezipienten eine Scheinrealität und das Gefühl von Unmittelbarkeit zu präsentieren, in die dieser für die Laufzeit des Films „gefangen genommen“ wird, seinen Blicken aber trotzdem freien Lauf lassen kann.

Wie ein Plansequenz-Film auf den individuellen Zuschauer wirkt, kann nicht genau definiert werden, da jeder Zuschauer je nach sozialer Herkunft (Alter, Geschlecht, Bildung, Nationalität, Medienkompetenz) einen Film unterschiedlich auffasst. So könnte es dem Zuschauer möglicherweise gar nicht auffallen, dass es sich um eine Plansequenz handelt. Das bedeutet allerdings nicht, dass der Film bei ihm nicht trotzdem die emotionale Wirkung erzielt. Durch den digitalen Umschwung wurden und sind lange Plansequenzen für den Zuschauer eine Besonderheit und Sensation, etwas nie Dagewesenes. Die nötige Planung und technische Umsetzung scheinen für den Zuschauer nachvollziehbar und bemerkenswert zu sein, weshalb Filme wie *Birdman* und *Victoria* auch aufgrund des Gebrauchs der Plansequenz eine große Popularität genießen.

---

<sup>116</sup> Vgl. Balázs, 1976, S. 124

## 4 Die Plansequenz als dramaturgisches Mittel in *Victoria*

Die Leitfrage dieser Arbeit, inwiefern das Gestaltungsmittel Plansequenz in *Victoria* als dramaturgisches Mittel fungiert, soll in diesem Kapitel beantwortet werden. Der Ausdruck *dramaturgisches Mittel* ist eine Kombination aus den Begriffen *Dramaturgie* und *Gestaltungsmittel*. Dramaturgie stammt dabei von dem Wort *Drama*<sup>117</sup> ab, das seinen Ursprung in der antiken Tragödie hat.<sup>118</sup> Peter Rabenalt stellt fest: „Grundlegende Aufgabe der Dramaturgie ist die Strukturierung der Ereignisabläufe, das heißt der Handlungen und Begebenheiten in der Fabel oder Story zu dem Zweck, beim Zuschauer ein Interesse auf den Ausgang und das Ergebnis der Handlungen zu erregen.“<sup>119</sup> In Bezug auf das Medium Film „ist [die] Dramaturgie die Ausarbeitung eines Stoffes [...] nach den Anforderungen des Mediums und im Hinblick auf seine möglichst überzeugende Wirkung.“<sup>120</sup> Dramaturgie befasst sich demnach in erster Linie mit der Stoffentwicklung und dem Verfassen des Drehbuches. Sie bildet die Grundlage und das Grundgerüst eines jeden Films.

Auf der anderen Seite stehen filmische Gestaltungsmittel wiederum für sich und haben einzeln betrachtet nichts mit der Dramaturgie gemein. Allerdings sind sie für die Übertragung der theoretischen dramaturgischen Idee auf die Bildebene zuständig und verstärken dessen Wirkung. Durch diese Verknüpfung kann deshalb von *dramaturgischen (Gestaltungs-)Mitteln* die Rede sein. Zu diesen zählen logischerweise die Mittel der *Mise en Scène* und der Montage, aber auch Regieanweisungen, Ton, Sprache, Ausdrucksweise der Schauspieler und Musik. Aus technischer Sicht besitzt die Kamera dabei ein breites Spektrum von Gestaltungsmöglichkeiten, dazu gehören Einstellungsgrößen, Kamerawinkel, Brennweite des Objektivs<sup>121</sup> und Art der Bewegung, also Kran- oder Schienenfahrt, statische Einstellung sowie Handkamera. Die Plansequenz ist zwar genau genommen ein Mittel der Montage und nicht unbedingt eines der Kamera, allerdings trägt der Kamerastil stark dazu bei.

Bisher wurde die Plansequenz als dramaturgisches Mittel dazu verwendet, eine besonders authentische Realität und Nähe darzustellen. Außerdem dient sie der Kontinuität,

---

<sup>117</sup> altgriechisch, dt. Handlung

<sup>118</sup> Vgl. Rabenalt, Peter. 2011. *Filmdramaturgie*. Köln: Alexander Verlag Berlin. S. 31

<sup>119</sup> Rabenalt, 2011, S. 34

<sup>120</sup> Rother, 1997, S. 65

<sup>121</sup> Die Brennweite ist unter anderem verantwortlich für Schärfentiefe und Bildeindruck.



da sie den Raum durch eine durchgängige Bewegung oder Einstellung in Echtzeit darstellen kann. Die Länge einer Einstellung hat eine unmittelbare Auswirkung auf die Wahrnehmung der Zeit innerhalb des Films. Zusätzlich dient die Plansequenz als dramaturgisches Mittel der Exposition im Film. Sie definiert den Grundtenor und erschafft einen referentiellen Rahmen, dem nachfolgende Informationen untergeordnet werden. Zusammengefasst ist die Plansequenz ein dramaturgisches Mittel, das den filmischen Realismus steigert, die Raumwirkung verstärkt und den Zuschauer aktiv in die *Mise en Scène* einbezieht.

Für Filmtheoretiker Béla Balázs kann die Plansequenz (er nannte sie zu seiner Zeit *Panorama*) in ihrer Art der Bewegung und der bewussten Blicklenkung aktiv zur Dramaturgie beitragen. Balázs stellt fest, dass es oft vorkomme, „daß im Film ein Gesicht uns zeigt, dieser Darsteller habe soeben etwas erblickt.“<sup>122</sup> Allerdings wisse der Zuschauer noch nicht, was seine Aufmerksamkeit erregt habe, sei es ein Ausdruck des Schreckens oder eine andere Reaktion.<sup>123</sup> Im *Panorama* würde nun der Regisseur keinesfalls sofort auf die Ursache umspringen, sondern ganz langsam die Neugier des Zuschauers *ritardando*<sup>124</sup> steigern und erst ganz zuletzt die Ursache aufdecken.<sup>125</sup> Zwar nutzt *Victoria* diesen Aspekt des *Panorama* nicht unbedingt, dafür aber in einer ähnlichen Form das zweite Beispiel, das Balázs anführt:

„Im umgekehrten Falle geschieht es, daß die Kamera in einer Dialogszene hin und her schwenkt, von einem Gesicht zum anderen. Jetzt tut oder sagt der eine Gesprächspartner etwas Unerwartetes. Dieser Akzent übernimmt die Kamera so, daß sie ihren Schwung jäh verlangsamt. Wir sehen noch längere Zeit hindurch die Wirkung auf dem anderen Gesicht – nicht. Der Zuschauer soll raten. In solchen Fällen vermag das Panorama die reale Zeitdauer nicht nur zu messen, sondern auch die Zeit, der dramatischen Wirkung zuliebe, zu verlängern. Der Ablauf des Panoramas wird langsamer sein, als die Wendung unseres Blickes sein würde.“<sup>126</sup>

Der Autor meint damit, dass Dialogabschnitte, die im echten Leben deutlich kürzer und mit kürzeren Pausen ablaufen würden, im *Panorama* mit Absicht in die Länge gezogen werden und so die Dramaturgie unterstützen. Interessant ist hierbei, dass die Erzählzeit für den Zuschauer scheinbar realistisch bleibt. Ursache hierfür ist sicherlich auch der

---

<sup>122</sup> Balázs, 1976, S.126

<sup>123</sup> Vgl. Ebd.

<sup>124</sup> Musikalische Vortagsbezeichnung, die das allmähliche Verlangsamung des Tempos erfordert. Wird von Balázs hier auf das Gestaltungsmittel übertragen.

<sup>125</sup> Vgl. Balázs, 1976, S. 126

<sup>126</sup> Ebd.

Verzicht auf Schnitte. In *Victoria* ist diese Methode durchaus unterschwellig zu erkennen. Kamera und Schauspieler spielen und bewegen sich in einigen Szenen bewusst langsamer und verzögern ihre Aktionen für kurze Zeit, um die Spannung zu steigern und der Kamera mehr Bewegungsspielraum zu bieten.

## 4.1 Technische und gestalterische Realisierung

Während der Kamerastil und die Erzählweise bereits im Analyseteil beschrieben wurden, soll in diesem Kapitel ergänzend auf die Produktion des Films und auf die Vorgehensweise zur Herstellung der Plansequenz in *Victoria* eingegangen werden. Als Kamera setzte Kameramann Sturla Brandth Grøvlen eine *Canon C300* ein, außerdem wurden ein *Zeiss Standard*-Objektiv mit 24mm Brennweite, ein *Redrock-Cage*<sup>127</sup>, ein Kompendium mit einem *Black Promist*-Filter und eine kleine Schärfeschieber-Einrichtung verwendet.<sup>128</sup> Für den vorgesehenen, zur Dramaturgie passenden Handkamera-Einsatz, konnte die Kamera mit dieser Reduzierung auf das Wesentliche mobil, kompakt und leicht sein, wie auf folgender Abbildung zu erkennen ist.



Abbildung 10: Drehfertige Kamera für "Victoria"  
(Quelle: Gröner, 2015, S. 32)

---

<sup>127</sup> Als *Cage* werden in derameratechnik zusätzliche Anbauteile genannt, die sich wie ein Käfig um die Kamera bauen lassen. Daran lassen sich dann Griffe oder andere Geräte befestigen.

<sup>128</sup> Vgl. Gröner, 2015, S. 30

In *Victoria* ziehen die Darsteller über zwei Stunden lang durch die Nacht, insgesamt besuchen sie 22 Drehorte, teils im Auto, teils zu Fuß, über Treppen und mithilfe eines Aufzugs im Wohnhaus. In der nachstehenden Abbildung sind die Laufwege noch einmal skizziert.

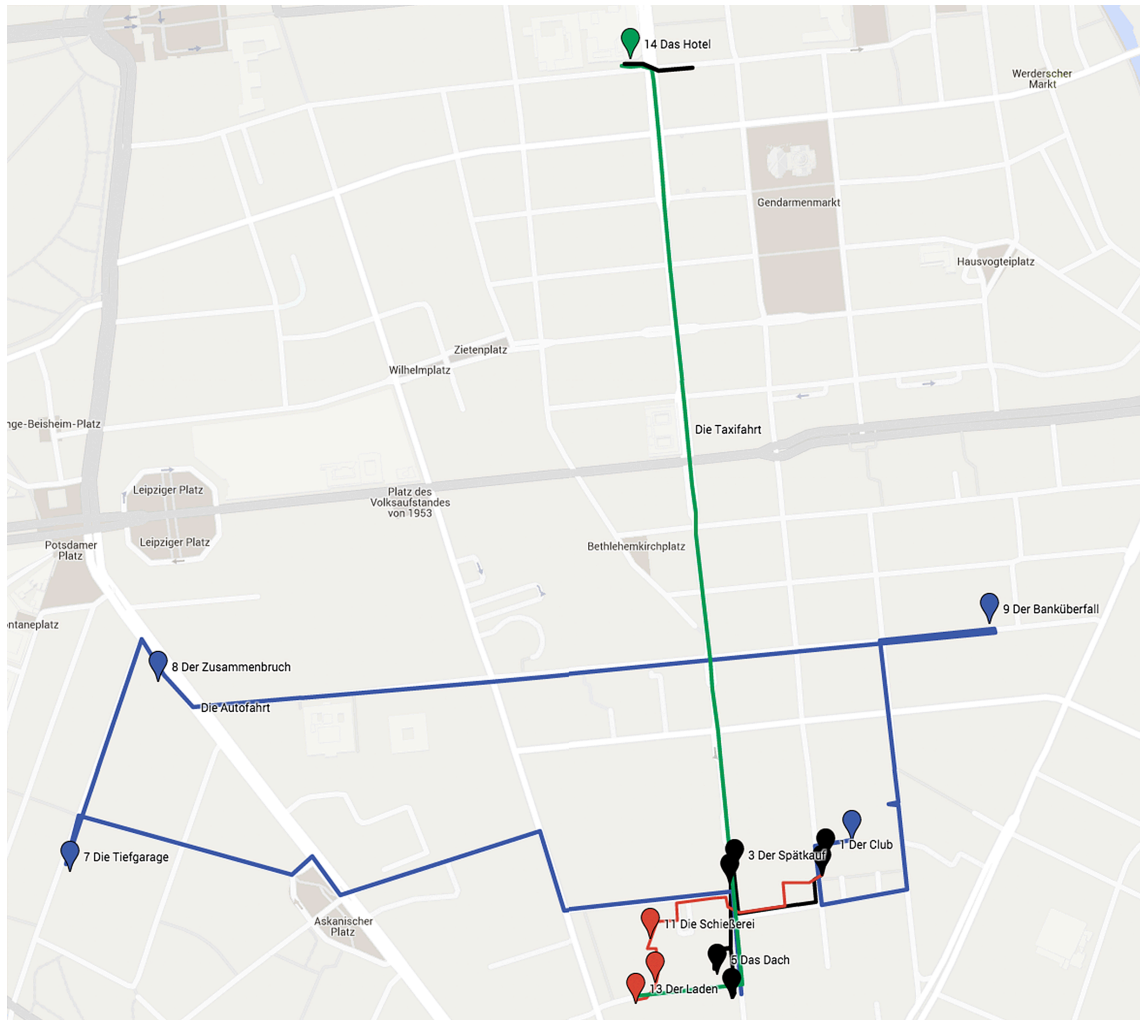


Abbildung 11: Skizze des Weges, den die Protagonisten in "Victoria" beschreiten  
(Quelle: <http://reisen.grimo.info/auf-der-spur-von-victoria/>. Abgerufen am 16. Mai 2016)

Wie in der Grafik erkennbar ist, liegen die Drehorte, mit Ausnahme des Hotels und der Tiefgarage, sehr nah aneinander. Der logistische Aufwand, zusätzlich eine ganze Filmcrew zu bewegen, ist jedoch enorm. Aus diesem Grund beschränkte sich die unmittelbare Crew auf Kameramann Grøvlen, Regisseur Schipper und zeitweilig Ton-Crew sowie Kameraassistent. Da viel Wert auf Authentizität gelegt wurde, musste der Kameramann an einigen Stellen, beispielsweise im Aufzug, aus Platzgründen selbst die

Schärfe ziehen.<sup>129</sup> Es kamen mehrere strategisch platzierte Ton-Crews zum Einsatz, außerdem wurden in den Autos kleine Mikrofone befestigt.<sup>130</sup> Jeder Schauspieler war zudem mit einem kleinen Funkmikrofon ausgestattet.<sup>131</sup> Einzelne Abschnitte von *Victoria* wurden vor den Dreharbeiten chronologisch mit laufender Kamera geprobt.<sup>132</sup> Grøvlen erklärt, dass dadurch geprüft werden konnte, wie sich die Charaktere zueinander verhielten und ob Persönlichkeitsstruktur oder gar der Handlungsort verändert werden mussten.<sup>133</sup> Diese Vorgehensweise führte zu einer Art *visuellen Drehbuchschreibens*, die Kamera wurde in die Entwicklung der Dramaturgie und des Drehbuchs als wichtiges dramaturgisches Mittel von vornherein berücksichtigt.

Die Kameraarbeit wurde so gestaltet, dass die Schauspieler mit der Kamera agieren und diese als unsichtbare Person eingebunden wird. Grøvlen war wichtig, dass ihm die Schauspieler dabei halfen, die Bewegungen der Kamera zu motivieren.<sup>134</sup> „Natürlich wollte ich eine Kamera, die nicht antizipiert. Ich wollte keine ‚fancy moves‘. Die Kamera sollte im Moment bleiben, dokumentarisch wirken“, erörtert er die gestalterische Vorgehensweise. *Victoria* nutzt das dramaturgische Mittel der Plansequenz ohne „perfekte“, gleitende Kamerabewegungen wie in *Birdman* oder *Running Time*. Vielmehr wird das authentische Setting der Großstadt auf die Kamerabewegung und auf die Lichtgestaltung übertragen. So entsteht eine „perfekte Imperfektion“ und die Geschichte erreicht ein hohes Maß an Authentizität.

## 4.2 Risiken bei der Produktion

Die Produktion eines Films mit echter durchgehender Plansequenz ist verständlicherweise ein riskantes Unterfangen, da bei jedem Fehler, entgegen zusammengefügter Plansequenz-Filme, die Aufnahme von Beginn an neu gestartet werden muss. Zum Abbruch der Aufnahme können eine Vielzahl von Situationen führen, herbeigeführt beispielsweise durch Fehler von Schauspielern, der Kamera oder der Crew sowie Fehler im Ablauf oder höhere Gewalt. In *Victoria* wurde mit diesen Risiken (die natürlich auch in Filmen ohne Plansequenzen existieren) geschickt umgegangen. Im Vorfeld wurde der Film in kürzere, chronologische Sequenzen zerlegt, die mehrere Wochen lang geprobt

---

<sup>129</sup> Vgl. Gröner, 2015, S. 30-31, normalerweise ist der Kameraassistent für das Einstellen der Schärfe zuständig.

<sup>130</sup> Vgl. Gröner, 2015, S. 32

<sup>131</sup> Vgl. Ebd.

<sup>132</sup> Vgl. Gröner, 2015, S. 31

<sup>133</sup> Vgl. Ebd.

<sup>134</sup> Vgl. Ebd.

wurden, um Laufwege von Schauspielern, Kamera und Ton-Crew, sonstige organisatorische Abläufe und die grobe Struktur der Dialoge festzulegen.<sup>135</sup> Grøvlen deutet dabei auf einen grundsätzlichen Ethos hin, den das Team, Regisseur und Kameramann beschlossen: „Wir haben viel über Mut geredet, Chancen des Moments zu ergreifen, Risiken einzugehen.“<sup>136</sup> Die Toleranzgrenze möglicher Fehler während des eigentlichen Drehs war durch den Filmstil entsprechend hoch angesetzt, sodass mögliche Fehler offenbar verzeihlich waren. Durch die improvisierten Texte der Schauspieler kann außerdem die Überlegung aufgestellt werden, dass Fehler in der Aussprache auf die Trunkenheit in Verbindung mit der Fremdsprache Englisch zurückgeführt werden können. „Ruckler“ und kleinere Bewegungs- und Schärfefehler fielen durch den Handkamerateil wenig auf. Da sich die Kamera frei durch die Sets bewegen können musste, wurde das Licht indirekt gesetzt und die unmittelbare Crew hinter der Kamera so klein wie möglich gehalten.

Sebastian Schipper sieht seine Filme immer als Herausforderung. Für ihn steht die Plansequenz als dramaturgisches Mittel gar nicht so sehr im Vordergrund:

„Die Qualität des Films besteht [...] nicht darin, dass er in einer Einstellung gedreht wurde, sondern was die Beschränkungen auf eine Einstellung für Folgen hatte: Die Schauspieler haben wirklich gebrannt für ihre Rollen, dauernd herrschte das Gefühl, gerade noch an der Katastrophe vorbeigeschrammt zu sein. [...] Immer nur auf Nummer sicher zu gehen, das ist eigentlich das Gefährlichste.“<sup>137</sup>

Für Schipper steht dennoch fest, dass er einen Plansequenz-Film nie wieder drehen werde, da jeder Film ein Experiment sein müsse.<sup>138</sup>

Letzten Endes wurde der Film innerhalb von drei Wochen drei Mal komplett durchgedreht. Während die ersten zwei Takes im Grunde genommen akzeptabel waren, entschied sich Schipper schließlich für den dritten Anlauf. Hier war er im Gegensatz zu den anderen Versuchen selbst durchgehend vor Ort und konnte aus den Schauspielern noch mehr Energie hervorholen.<sup>139</sup> Regieanweisungen, die er rein rief, wurden in der späteren Tonbearbeitung herausgeschnitten. Der dritte Take ist somit die Version, die es auf die Leinwand geschafft hat. Die Postproduktion war trotz des Wegfalls der Schnittmontage von großer Bedeutung, wie Grøvlen erklärt: „Vor allem mussten wir [...] die Fehler des

---

<sup>135</sup> Vgl. Gröner, 2015, S. 31

<sup>136</sup> Ebd.

<sup>137</sup> Pilarczyk, 2015

<sup>138</sup> Vgl. García, kein Datum

<sup>139</sup> Vgl. Gröner, 2015, S. 32

Drehs korrigieren – wenn ein Statist zum Beispiel ins Bild spazierte oder es Spiegelungen von mir oder der Crew gab.“<sup>140</sup> Grøvlen betont allerdings, dass die Strategie im *Grading*<sup>141</sup> war, „immer das, was bereits da war, auszubauen, so viel wie möglich in camera und vor Ort zu gestalten.“<sup>142</sup>

Der Einsatz ungewöhnlicher Gestaltungsmittel wie die Plansequenz bringt also gewisse Risiken bei der Produktion mit sich. Wie an *Victoria* zu erkennen ist, schaffen es Filmemacher allerdings, mit diesen Risiken umzugehen und teilweise zu ihren Gunsten zu nutzen. Die Attitüde, die auch Regisseur Schipper verfolgt, nämlich sich Problemen zu stellen und Risiken einzugehen, kann zudem zu einem außergewöhnlichen Ergebnis führen.

---

<sup>140</sup> Gröner, 2015, S. 33

<sup>141</sup> dt. Lichtbestimmung, ist die Farbbestimmung und -korrektur des Films in der Postproduktion.

<sup>142</sup> Gröner, 2015, S. 33

## 5 Fazit

Die vorliegende Arbeit macht deutlich, dass die Plansequenz einen Film besonders realistisch wirken lässt, da durch sie eine lückenlose Kontinuität geschaffen wird. Darüber hinaus ist ihre technische Umsetzung meist besonders anspruchsvoll und optisch ansprechend gestaltet. Wie sich in Kapitel 4 zeigt, visualisiert die Plansequenz als Gestaltungsmittel die Dramaturgie des Drehbuchs, vor allem erzeugt sie so den Eindruck von Realität, Kontinuität und Authentizität.

Es bleibt anzumerken, dass die Plansequenz in ihrem historischen Hintergrund über die Jahrzehnte in vielen verschiedenen Variationen genutzt wurde. Alfred Hitchcock war der erste Filmemacher, der die Plansequenz in *Cocktail für eine Leiche* über die gesamte Länge eines Filmes verwendete, wenn auch ohne dramaturgische Absicht. Mit der Veröffentlichung von *Running Time* 1997 wurde ein Plansequenz-Film erstmals mit der bewussten Berücksichtigung der Plansequenz produziert, um die Filmdramaturgie zu unterstützen und für den Zuschauer ein besonderes visuelles Erlebnis zu schaffen. Diese Vorgehensweise wird bis heute verfolgt. Anhand der diversen Filmbeispiele in Kapitel 5.2 ist ferner erkennbar, dass die Plansequenz zwar in vielen verschiedenen Varianten eingesetzt wurde, sie aber *immer* als Mittel der Realitätsdarstellung dient.

Unter den Aspekten der technischen und gestalterischen Realisierung in Kapitel 4.1 und unter Anbetracht des filmanalytischen Kapitels zu Beginn der Arbeit, kommt der Verfasser zu dem Ergebnis, dass die Plansequenz in *Victoria* als dramaturgisches Mittel vorrangig zur personalen Darstellung einer realistischen Welt und einer authentischen Geschichte dient. Zudem stellt sie sich als Alleinstellungsmerkmal des Films heraus und könnte den Zuschauer als Teil des Marketings im Vorfeld auf den Film aufmerksam machen. In *Victoria* werden mit dem Einsatz der Handkamera scheinbar einfache technische Mittel in eine starke Verbindung mit der Erzählung gebracht, wodurch ein homogenes Endprodukt entstanden ist. Es kann nicht genau festgestellt werden, ob der Film seine Dramaturgie auch ohne die Plansequenz voll entfalten könnte. Daher ist die Plansequenz das wichtigste Merkmal des Films.

Durch die stetige Entwicklung der Technik, vor allem in der aktuellen digitalen Zeit, kann erwartet werden, dass Filmemacher die Plansequenz mit ihren Eigenschaften als dramaturgisches Mittel noch weiter verbessern und einsetzen werden. Hochauflösende Kameras werden zudem immer handlicher und immer modernere, mechanische Geräte werden entwickelt, in die die Kameras eingebaut werden können. Anhand der vorliegenden Analyseergebnisse stellt der Verfasser die Vermutung auf, dass die Plansequenz auch in der Zukunft noch häufiger in neuentwickelten Formen und unter Zuhilfenahme der jeweils aktuellen Technik zum Einsatz kommen wird, wie es seit fast 70 Jahren der Fall ist.

# Literaturverzeichnis

## Buchquellen:

Balázs, Béla. 1976. *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. 5. Auflage. Wien: Globus Verlag.

Balázs, Béla. 2001. *Der Geist des Films*. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Bazin, André. 2004. *Was ist Film?* Herausgeber: Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag.

Böhm, André. 2002. *Lange Einstellungen - Plansequenzen - Was ist eine lange Einstellung? Wie kommt sie zum Einsatz und welche Funktion erfüllt sie im gesamten Film?* München: GRIN Verlag. Zugriff am 10. Mai 2016. <http://www.grin.com/de/e-book/79380/lange-einstellungen-plansequenzen-was-ist-eine-lange-einstellung>.

Brown, Blain. 2012. *Cinematography : theory and practice : image making for cinematographers and directors*. second edition. Waltham, Massachusetts: Focal Press.

Freytag, Gustav. 2003. *Die Technik des Dramas*. Erste Auflage der Neubearbeitung. Berlin: Autorenhaus Verlag.

Monaco, James. 1980. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien: Mit einer Einführung in Multimedia*. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe Oktober 2009. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Munaretto, Stefan. 2012. *Wie analysiere ich einen Film? Ein Arbeitsbuch zur Filmanalyse: Struktur - Genre - Kontext*. 3. Auflage. Hollfeld: C. Bange Verlag.

Rabenalt, Peter. 2011. *Filmdramaturgie*. Köln: Alexander Verlag Berlin.

Rother, Rainer, Hrsg. 1997. *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Truffaut, François. 2003. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 8. Auflage, Taschenbucherstaussage. Herausgeber: Robert Fischer. Übersetzung: Frieda Grafe und Enno Patalas. München: Heyne.



**Filmquelle:**

*Victoria*. Regie: Sebastian Schipper. DE 2015: Senator Film Verleih.

**Internetquellen:**

Anja Joos Management. *Max Mauff*. 2016. Zugriff am 14. April 2016. <http://anjajoos-management.de/seiten/max-mauff.php>.

Becker, Josh. *Josh Becker: The Making of Running Time*. 16. Oktober 1997. Zugriff am 01. Mai 2016. <http://www.beckerfilms.com/page3.html>.

Brunner, Philipp. „Neorealismus.“ In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. 27. Mai 2013. Zugriff am 25. April 2016. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7092>.

Busche, Andreas. *Victoria*. 04. Juni 2015. Zugriff am 19. April 2016. <http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1506/kf1506-victoria-film/>.

Buss, Esther. *Ziellose Jugend: Das "Juvenile Delinquents"-Genre im Kino*. 04. Juni 2015. Zugriff am 24. April 2016. <http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1506/kf1506-victoria-jugendkultur-im-kino-art/>.

filmportal.de. *Sebastian Schipper*. Kein Datum. Zugriff am 27. April 2016. [http://www.filmportal.de/person/sebastian-schipper\\_6158975479ed42aa8201ca06edbec6ff](http://www.filmportal.de/person/sebastian-schipper_6158975479ed42aa8201ca06edbec6ff).

Frahm, Nils. *Music for the Motion Picture Victoria*. 2015. Zugriff am 16. April 2016. <http://www.nilsfrahm.com/works/music-for-the-motion-picture-victoria/>.

Funk, Viola. *Der Soundtrack von 'Victoria' ist mindestens so gut wie der Film selbst*. 30. Juni 2015. Zugriff am 16. April 2016. <https://thump.vice.com/de/article/der-soundtrack-von-victoria-ist-mindestens-so-gut-wie-der-film-selbst>.

García, José. *VICTORIA*. Kein Datum. Zugriff am 10. April 2016. [http://www.textezumfilm.de/sub\\_detail.php?id=1511](http://www.textezumfilm.de/sub_detail.php?id=1511).

Höbel, Wolfgang. *Berlinale-Film "Victoria": Die Außenseiterbande*. 07. Februar 2015. Zugriff am 26. April 2016. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/berlinale-victoria-rezension-a-1017286.html>.

Hermitage Bridge Studio. *Russian Ark - The Film Equipment*. 2001. Memento vom 19. Juli 2006 im *Internet Archive*. Zugriff am 04. Mai 2016. <https://web.archive.org/web/20060719021636/http://www.russianark.ru/eng/filmequipment.html>.

Internet Movie Database. *Frederik Lau*. 2016a. Zugriff am 11. April 2016. <http://www.imdb.com/name/nm1035643/>.

Internet Movie Database. *Laia Costa*. 2016b. Zugriff am 10. April 2016. <http://www.imdb.com/name/nm4663937/>.

Internet Movie Database. *Max Mauff*. 2016c. Zugriff am 14. April 2016. <http://www.imdb.com/name/nm1090576/>.

Internet Movie Database. *Sturla Brandth Grøvlen*. 2016d. Zugriff am 22. April 2016. <http://www.imdb.com/name/nm3163889/>.

Pilarczyk, Hannah. *Eine-Einstellung-Film "Victoria": "Der Film war wie eine Droge"*. 10. Juni 2015. Zugriff am 19. April 2016. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/victoria-interview-mit-sebastian-schipper-und-laia-costa-a-1037745.html>.

Ross, Matthew. *INTERVIEW: Achieving the Cinematic Impossible; "Russian Ark" DP Tilman Buttner Discusses What It's Like To Make History*. 26. November 2002. Zugriff am 04. Mai 2016. [http://www.indiewire.com/article/interview\\_achieving\\_the\\_cinematic\\_impossible\\_russian\\_ark\\_dp\\_tilman\\_buttner\\_](http://www.indiewire.com/article/interview_achieving_the_cinematic_impossible_russian_ark_dp_tilman_buttner_).

Schlichter, Ansgar. „Drama.“ In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. 12. Oktober 2012. Zugriff am 25. April 2016. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7008>.

Sound & Picture. *Birdman - An Interview with Steadicam Operator Chris Haarhoff*. 26. November 2014. Zugriff am 08. Mai 2016. <http://soundandpicture.com/2014/11/birdman-interview-steadicam-operator-chris-haarhoff/>.

Taylor, Kirsten. *"Der Film erzählt von jungen Leuten und ihren Leben heutzutage"*. 04. Juni 2015. Zugriff am 27. April 2016. <http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1506/kf1506-victoria-interview-laia-costa/>.

Thalia Theater. *Franz Rogowski*. 2016. Zugriff am 13. April 2016. <https://www.thalia-theater.de/de/spielplan/repertoire/franz-rogowski/>.

underplay. *Burak Yigit*. 2015. Zugriff am 13. April 2016. <http://underplay.de/portfolio/burak-yigit/>.

Witte, Christian. *Kritik: Victoria*. 11. März 2015. Zugriff am 20. April 2016. <http://www.cereality.net/kritik/victoria-034495>.

Wulff, Hans Jürgen, und Philipp Brunner. „Thriller.“ In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. 09. März 2014. Zugriff am 25. April 2016. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=362>.

### **Zeitschriften:**

Gröner, Christoph. „Sturla Brandth Grøvlen: eine Einstellung, 144 Minuten – für Victoria gewann der DP in Berlin den Silbernen Bären.“ In: *Film & TV Kameramann*, Ausgabe vom 20. März. 2015

# Anlagen

## Anlage 1: Sequenzprotokoll *Victoria* (2015)

Fortlaufende Nummer	Handlung	Timecode (ab):
1.	Vorspann	00:00:00
2.	Victoria feiert im Club	00:01:32
3.	Victoria trifft am Eingang auf Sonne, Boxer, Blinker und Fuß, denen der Zutritt verwehrt wird	00:05:30
4.	Victoria will mit dem Fahrrad nach Hause, trifft erneut auf die Jungen und sie kommen ins Gespräch	00:08:11
5.	Die Gruppe zieht weiter und sie lernen sich besser kennen	00:10:25
6.	Sonne und Victoria klauen Getränke in einem Spätkauf	00:14:51
7.	Auf einem Zebrastreifen vor dem Laden unterhalten sie sich weiter miteinander, Blinker und Boxer legen sich mit zwei Hooligans an	00:16:35
8.	Alle klettern zusammen auf das Dach eines Wohnhauses und die Jungen vertrauen Victoria ihre Charaktereigenschaften an	00:23:05
9.	Victoria muss zu ihrer Arbeit aufbrechen, ein Café in unmittelbarer Nähe, und Sonne begleitet sie	00:32:00
10.	Victoria lädt Sonne auf einen Kaffee in das Café ein	00:37:15
11.	Sie erzählt ihm ihre Hintergrundgeschichte, dass sie jahrelang Klavierspielerin war, und spielt Sonne etwas vor	00:41:20
12.	Die anderen drei Jungen kommen zum Café und erklären, dass sie zusammen mit Sonne noch etwas zu erledigen haben und sie verabschieden sich	00:51:02
13.	Die Jungen kommen zurück, da Fuß betrunken ist und nicht mehr zurechnungsfähig ist. Sie bitten Victoria, als Fahrerin für ihre Aktion einzuspringen	00:54:55
14.	Victoria stimmt zu und sie fahren mit einem geklauten Auto zu einer nahe gelegenen Tiefgarage	01:00:45
15.	In der Tiefgarage treffen sie Gangsterboss Andi, für den die Gruppe einen Banküberfall erst proben und später durchführen muss	01:04:40
16.	Sie fahren mit dem Auto zur Bank und müssen zwischendurch kurz stoppen, da Blinker von den verabreichten Aufputschmittel einen Anfall bekommt	01:14:30
17.	Während die Jungen die Bank überfallen, geht der Motor des Autos aus. Victoria verfällt in Panik, Boxer kann den Wagen aber wieder zum Laufen bringen	01:23:05
18.	Die Gruppe kann erfolgreich flüchten und stellt das Auto in einer Seitenstraße ab	01:24:35

19.	Ihren Sieg feiern sie ausgiebig im Nachtclub vom Anfang, allerdings werden sie erneut rausgeschmissen	01:30:10
20.	Als sie zurück zum Auto wollen, da Fuß noch im Kofferraum liegt, hat die Polizei das Auto bereits entdeckt	01:36:40
21.	Sie flüchten und werden dabei von der Polizei entdeckt	01:38:05
22.	Im Innenhof eines Wohnkomplexes kommt es zu einer Schießerei, bei der Boxer und Blinker verletzt werden	01:40:35
23.	Sonne und Victoria flüchten in die Wohnung eines jungen Pärchens. Dort ziehen sie sich andere Kleidung an, um unbemerkt aus dem Haus zu gelangen	01:42:40
24.	Mit einem Taxi lassen sie sich zu einem nahegelegenen Hotel bringen	01:51:32
25.	Die beiden buchen sich ein Zimmer. Dort angekommen bemerkt Victoria, dass Sonne ebenfalls angeschossen wurde. Er erliegt seinen Verletzungen im Hotelbett	01:55:30
26.	Victoria geht mit dem erbeuteten Geld aus dem Hotel	02:13:25
27.	Abspann	02:14:35

## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

Vorname Nachname